

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Sofia Tocari

Sen a obraz v českém umění třicátých let 20. století

Dream and painting in Czech art in 1930s

**Praha 2014**

**Vedoucí práce:** prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. za jeho cenné rady, podnětné připomínky i za vstřícný přístup, se kterým přistupoval k vedení mé práce a svým blízkým a kamarádům za důvěru a dlouhodobou podporu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Podpis

.....

.....

## Abstrakt

Bakalářská práce pod názvem „Sen a obraz v českém umění třicátých let 20. století“ se zabývá vztahem snů k výtvarnému umění. Prostřednictvím zkoumání jednotlivých přístupů umělců k tomuto tématu a analyzováním jejich uměleckých děl odpovídá na otázku, do jaké míry a jakým způsobem může sen ovlivnit umění. Práce je zaměřená pouze na českou scénu, kde část umělců patřila k surrealistickému hnutí. Na rozdíl od francouzské scény nebylo pravidlem, že téma podvědomí ovlivňovalo jenom surrealisty. Popisované obrazy byly vytvořeny v technice malby, kresby, koláže a fotografie. Zachycují snové záznamy nebo jsou naplněné snovým ovzduším. První kapitola je teoretickým úvodem k zpracování motivu snu v umění a seznamuje s průlomovou prací Sigmunda Freuda Výklad snů z roku 1900, stejně jako s reakcemi dalších autorů na tuto publikaci. Druhá kapitola pojednává o snovém přeludu, jenž se objevuje na obrazech umělců, a je charakterizován jako objekt-fantom. Často se objevuje v dílech Jindřicha Štyrského jako hlavní motiv odkazující na dětské zážitky autora. Důležitým motivem je snová krajina typická pro Josefa Šímu a Františka Hudečka, stejně jako město, které je zachyceno na fotografiích Jindřicha Štyrského, Jaromíra Funkeho a Josefa Sudka. Další kapitola pojednává o vztahu nového media fotografie k surrealismu a o možnostech zachycení snového nadreálného námětu. Velká část je věnována antickému mýtu reprezentujícímu jakýsi sen lidstva na obrazech Josefa Šímy, kde pomocí jedince mluví o univerzálním. Mýtus hrál podstatnou roli i v tvorbě Aloise Wachsmanna, který se podobně jako Štyrský obracel ke svému dětství. Poslední část je věnována erotickým motivům vycházejícím ze snů nebo k nim odkazujícím, jak je patrné v dílech Toyen a Jindřicha Štyrského. Rozvíjí se tím hlavní myšlenka Sigmunda Freuda o tom, že sen je splněním potlačené touhy.

**Klíčová slova:** sen, surrealismus, Jindřich Štyrský, objekt-fantom, mýtus, erotika, Josef Šíma, psychoanalýza, třicátá léta, koláž.

## **Abstract**

One of the main goals of the thesis entitled *Dreams and Painting in Czech Art in 1930s* is to describe the relationship between dreams and fine arts. Through studying artists' approach to this topic and analyzing their works of art I want to explain in which way and to what degree dreams can influence art. The paper is focusing only on Czech artistic scene where some artists belonged to the Surrealist movement. As distinct from the French scene, in Czechoslovakia not only Surrealists were interested and inspired by unconsciousness. The described pictures use various techniques of painting, drawing, collage and photography. The artists capture dreams' imagery or fill the painting with a dreamlike atmosphere. The first chapter is a theoretical introduction to the adaptation of dreams by art. It acquaints the reader with the groundbreaking work *The Interpretation of Dreams* (1900) written by Sigmund Freud. It also deals with the reaction other writers had to this publication. The second chapter deals with the illusions of dreams (the motif which is often repeated in Jindřich Štyrský's work and refers to his childhood) that is characterized as object-phantom. Another significant motif is the surrealistic dreamlike landscape typical for Josef Šíma and František Hudeček and the city landscape that is captured on photographs by Jindřich Štyrský, Jaromír Funke and Josef Sudek. Photography was a new media that was absorbed by Surrealism and tried to capture a dreamlike subject. A significant part of the thesis is devoted to the myth that refers to the dream of humanity in the pictures by Josef Šíma – a painter who tells us about the universal using individual heroes from the antique mythology. A myth played the fundamental role in Alois Wachsman's work who just like Jindřich Štyrský got back to the stories from his childhood. The last chapter deals with erotic motifs that are based on dreams or refer to them. It also describes how these motifs are represented in pictures by Toyen and Jindřich Štyrský and how they continue Freud's idea that dreams represent suppressed desires.

**Key words:** dreams, surrealism, Jindřich Štyrský, object-phantom, mythos, erotica, psychoanalysis, 30s, Josef Šíma, collage

## Obsah

Obsah .....	6
1. Úvod .....	8
2. Pohled na sen otevřenýma očima .....	10
3. Objekt – fantom .....	16
3.1. Emilie-Marie v tvorbě Jindřicha Štyrského.....	16
3.2. Bezhlavá torza Josefa Šímy.....	20
3.3. Fantom Toyen.....	22
4. Krajina-město .....	24
4.1. Nekonečná poušť Toyen .....	24
4.2. Zapadající slunce Františka Hudečka.....	25
4.3. Snové ovzduší Josefa Šímy .....	26
4.4. Černo-bílý svět Františka Janouška.....	27
4.5. Město snu .....	27
4.6. Neonový sen Jaromíra Funkeho .....	29
4.7. Pražský chodec Josefa Sudka .....	29
5. Mýtus jako sen lidstva .....	31
5.1. Alois Wachsman jako malý Oidipus .....	32
5.2. Popraskané sochy Jindřicha Štyrského.....	34
5.3. Tragédie lidstva očima Josefa Šímy .....	34
6. Osvobozený Eros .....	38
6.1. Erotické sny Jindřicha Štyrského .....	38

6.2. Osvobozená krása Toyen.....	41
7. Závěr .....	44
8. Seznam citované literatury .....	46
9. Obrazová příloha .....	50
10. Seznam vyobrazení.....	64

## 1. Úvod

Slovo SEN má několik sémantických významů, je přáním, touhou a zároveň sněním. Hlavním zájmem mé bakalářské práce Sen a obraz v českém umění třicátých let 20. století je určit vliv snění a snu, který je způsoben fyziologickým procesem, na výtvarné umění určitého období.

Sny nemůžou být potvrzené fakty, jsou formované a zobrazené slovy a obrazy subjektivního vnímání člověka. Přitažlivou pro mě je cesta, kterou zvolil umělec při interpretaci vlastních snů a vidění a způsob přenesení tohoto motivu do své tvorby. Záhadnost snu přitahovala vždycky, od Aristotela po romantismus a symbolismus, ale síly nabírá v první polovině dvacátého století, hlavně s projevem surrealistického hnutí. Sen jako sladké ovoce podvědomí hrál zásadní roli pro surrealismus, jehož cílem bylo osvobodit podvědomí od nadvlády logického světa reality. Automatismus a sny byly hlavními producenty surrealistických obrazů v prvním období uměleckého hnutí. Moje práce je zaměřena na českou výtvarnou scénu, poněvadž její projev byl význačný pro celoevropský kontext. Čeští umělci navázali na Francii a její hlavní představitele surrealismu, přesto však také vytvořili osobitý styl spojený s místními tradicemi, kde každý z představených umělců vynikal svou individualitou.

Při zpracování bakalářské práce jsem se opírala o literaturu, která se zabývá otázkou snu jak z vědeckého, tak i z uměleckého pohledu. Základním spisem, z kterého vycházím a kterým byli nejvíce ovlivněni francouzští surrealisté, je Výklad snů Sigmunda Freuda. Tato kniha umístila sen na novou pozici a zdůraznila jeho význam. Stejně důležité jsou názory dalšího psychologa Carla Gustava Junga pro pochopení souvislosti snu a mýtu. Na tvorbu Freuda reaguje a kritizuje ji zakladatel surrealismu – básník André Breton ve své knize Spojité nádoby, kde převádí sen do umělecké roviny. Své názory shrne v hlavním teoretickém díle Manifest surrealismu. V Čechách ideje Freuda propagoval a rozvíjel psychoanalytik Bohuslav Brouk, blízký surrealistickému hnutí a jeho představitelům, zejména Jindřichu Štyrskému. Při interpretaci uměleckých děl jsem se opírala v případě Jindřicha Štyrského o jeho vlastní díla, dále o práce Františka Šmejkal a o díla dalších autorů, jako jsou Karel Srp a Lenka Bydžovská. V neposlední řadě ovlivnila moji bakalářskou práci výstava Surrealism and the Dream, která proběhla v roce 2013 – 2014 v Madridu. Záměrem výstavy bylo ukázat propojenost surrealismu se snovou tematikou v mezinárodním kontextu, hlavně ve Francii a Španělsku. Využila jsem podobný přístup ke zpracování materiálu, jen jsem jej přenesla na českou scénu.



Svou práci rozděluji podle několika motivů, které jsou nejčastěji zpracovávány na obrazech českých umělců. Popsáním a rozborem děl se pokusím najít jak společné rysy, tak i momenty, které byly jedinečné pro Jindřicha Štyrského, Josefa Šímu, Toyen, Aloise Wachsmanna a další malíře období třicátých let.

## 2. Pohled na sen otevřenýma očima

*Rodiče, vyprávějte dětem své sny!*

*Surrealistické přísloví*

Každý vidí své vlastní sny, svou vlastní nadrealitu, která může být velice odlišná od cizí, stejně jako realita, na kterou se díváme široce otevřenýma očima. Myslíme, že realitě rozumíme – na rozdíl od záhadné říši snů, po které cestujeme po celý život. Sny pro nás zůstávají nepochopitelné a proto vždy přitahovaly jak mystiky, tak vědce, a v neposlední řadě umělce.

Staré civilizace spojovaly sny se světem nadlidským a chápaly je jako zjevení od bohů a démonů. Sen byl velice důležitý a předpovídal budoucnost. Aristoteles ve svých spisech o snech a jejich výkladu zařadil tento předmět zkoumání do psychologické roviny. Podle jeho názoru sen nemá nic společného s božskými počátky, ale s ďábelskými, protože příroda je spíše démonická, než božská. Sen je pro něho již výsledkem zákonů lidského myšlení (ducha), což je příbuzné božskému, ale je v závěru prostou duševní aktivitou spícího.<sup>1</sup> V křesťanském středověku najdeme opět návrat ke staršímu nazírání, sen má náboženský charakter, buď božský nebo ďábelský.

Sen interpretovali vždy nejen speciální vykladači a proroci, ale také básníci a další umělci. Důležitost významu snu je popsána v Bibli, ve starověkých indických, řeckých a neobabylonských eposech a v dochovaných snářích.

S příchodem renesance nastala změna v pojetí snů a to především kvůli částečné desakralizaci, čímž ovšem tato oblast začala naopak více přitahovat a zajímat umělce, kteří se mohli stát rovnocennými vykladači. Od té doby malíři a básníci pojmají své vlastní sny jako zdroj inspirace, interpretují záhadnost a symboličnost podle svých představ, které nemusejí být spojovány s božským nebo ďábelským. Velkou pozornost začal sen přirozeně přitahovat v období romantismu a symbolismu, kdy si umělci nejvíce vážili individuálních zdrojů tvorby. Vyšlo několik knih, které se zabývaly onirickým tématem z teoretického pohledu, například práce G. H. Schuberta *Die Symbolik des Traumes*, se kterou se obecně změnil pohled na vztah bdělého života a snu, kde sen hraje důležitou roli a spojuje člověka s celou přírodou. Toto prolínání

---

<sup>1</sup> Зигмунд ФРЕЙД: Толкование сновидений, Санкт-Петербург 2012, 14.

lidského s věčným zachycením snové atmosféry najdeme v té době např. v dílech Francisca Goyi, Williama Blakea, J. J. Grandvillea a Johanna Heinricha Fussliho.<sup>2</sup> Ilustrace známého obrazu posledního ze zmíněných autorů pod názvem Noční Můra, který zobrazuje snící ženu, na které sedí démon, byl pravděpodobně zavěšen v čekárně psychoterapeuta Sigmunda Freuda. Dalším autorem, kterého považuje za vzácného i André Breton a kterého zmiňuje na začátku své knihy Spojité nádoby, je Markýz d'Hervey-Saint-Denis, který v roce 1867 anonymně vydal knihu Sny a cesty k jejich ovládní – Praktická pozorování.<sup>3</sup> Zkoumal zde podstatu snů a pokusil se o jejich ovládní, které později dostalo název "lucidní snění".

Romantický názor na sny potvrzuje i Friedrich Nietzsche ve Zrození tragédie: „*Třebaže z obou polovic života, bdělé a snící, ona první zdá se míti přednost jako důležitější, důslednější, ba jedině hodná a schopná, aby byla prožívána, troufal bych si přece, přes všechnu zdánlivou paradoxnost, pro onen tajuplný základ naší bytosti, jehož my jsme jevem, tvrditi, že se hodnocení obrací na prospěch snů.*“<sup>4</sup>

Tento radikální pohled na sen měl svůj rozsáhlý vliv i na výtvarné umění, když se sen stal jedním z nejvíce používaných inspiračních zdrojů, který rádi rozvíjeli takoví malíři jako Alfred Kubin nebo Odilon Redon, který později svou symbolistickou tvorbou ovlivnil surrealisty. Z českých autorů můžeme zmínit Josefa Váchala a Ladislava Klímu. Byly to obecně obrazy plné tajemství a fantastičností, temné a démonické, sen v nich zůstával ještě záhadným a nepochopitelným, a proto i velmi přitahujícím. Brzy nastala prudká změna a otázka, jak sen nejen vidět, ale i chápat, byla vyřešena Sigmundem Freudem.<sup>5</sup>

Rok 1900 je spojen nejenom z příchodem nového století, ale také s počátkem nové éry ve vědeckém zkoumání snů, díky kterému se otevřely nové pohledy a způsoby jeho interpretace. Sigmund Freud byl rakouským psychologem, zakladatelem teorie psychoanalýzy, která zkoumala primárně lidské podvědomí. Ve své teorii došel k tomu, že potlačené touhy z roviny vědomí přecházejí do podvědomí, kde se uchovávají a ovlivňují povahu člověka. Jejich snaha dostat se zpět do vědomí je kulminována v momentech snění. Proto Freud upozorňoval ve své knize

---

<sup>2</sup> František ŠMEJKAL: Klíč snů, in: Sny: 1925-1940: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů, Praha 2012, 120.

<sup>3</sup> André BRETON : Spojité nádoby, Paříž 1996, 11.

<sup>4</sup> Friedrich NIETZSCHE : Zrození tragédie, Překlad a doslov Fischer O., Praha nedatováno, 33.

<sup>5</sup> ŠMEJKAL (pozn.2) 121.

Výklad snů na důležitost interpretace tohoto procesu, kdy nám sen může říct mnohé o potlačených zážitcích a problémech. Freud zkoumal a interpretoval vlastní sny i sny svých pacientů, rozebíral původ jejich vzniku (vnitřní a vnější podráždění) a upozorňoval na symboličnost objektů, které podle jeho názoru měly většinou sexuální podstatu. V psychoanalýze byl sexuální podtext příbuzný skoro každému snu. Tato myšlenka byla přirozeně popíraná mnoha dalšími badateli, o to ochotněji byla přijata umělci. Praktické využití interpretace snů Sigmund Freud uplatňoval v praxi u pacientů, u nichž mu umožňovalo diagnózu a předepsání léčení.<sup>6</sup> Tím posunul psychoterapii o krok dále a psychoanalýza a význam snu upevnily svoji vědeckou pozici. „Freud stal se prvním anatomem naší duše, zatím co všichni předcházející psychiatři a psychologové zůstali omezeni na její povrch.“ charakterizuje Bohuslav Brouk přínos Sigmunda Freuda.<sup>7</sup>

Freudův význam spočívá v tom, že před námi otevřel svět podvědomí, plný záhad hlubin lidské osobnosti a dokázal, že použitím psychoanalýzy a interpretací snů se dají osvětlit předtím nepochopitelné oblasti. Celé dvacáté století pokračovalo směrem, které naznačil Sigmund Freud a dokázalo nezbytnou důležitost snu jak z hlediska psychologie, tak i fyziologie.

Teorie a názory Freuda nezůstávají zajímavé jen pro vědecký průzkum, ale ovlivnily podstatně i uměleckou scénu, především básnictví a výtvarné umění. Nejpozoruhodnější osobností, která ve dvacátých letech dvacátého století převzala a rozvila myšlenky Sigmunda Freuda ve prospěch svých idejí a literární tvorby, byl francouzský básník a esejista André Breton. Ve svém průkopnickém spisu s názvem Manifest surrealismu vzdává hold Freudovi a vydává se jím naznačeným směrem do podvědomí, kde hledá odpovědi na otázky spojitosti reality a snu, a toho, jestli náhodou sen není prapříčinou naší reality: „*Můj sen z poslední noci pokračuje možná ve snu z noci předešlé, a bude v něm dál pokračováno příští noc, s pozoruhodnou důsledností. Je to docela dobře možné, jak se říká. A protože není nijak dokázáno, že "realita", která mě okupuje, tu zůstává, i když jsem ve stavu snu, že se nehrouží do bezpamětna, proč bych nepřiznal snu, co občas realitě upírám, totiž onu hodnotu soběstačné jistoty, která ve svém čase vůbec nepodléhá*

---

<sup>6</sup> ФРЕЙД (pozn. 1)

<sup>7</sup> Bohuslav BROUK: Psychoanalýza, Praha 1932, 37.

*mému popření? Proč bych nečekal od pokynu snu víc, než očekávám od dne za dnem vyššího stupně vědomí? Nemůže být i sen využit k řešení základních otázek života?“<sup>8</sup>*

Breton popírá logické řešení jako jediné správné, hledá ve snění cesty, které by pokračovaly do reality, a naznačuje směr nového uměleckého hnutí: *„Věřím v budoucí splynutí obou těch stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality, lze-li tak říci.“<sup>9</sup>*

Touto větou objasňuje, k čemu šel a kam směřoval surrealismus na začátku svého rozvoje, a také jednoduše vysvětlil název čerstvě vzniklého hnutí, tak, jak to chápala většina příslušníků tohoto životního stylu. Surrealisté zapisovali své sny, zkoušeli hypnotický spánek, hráli si s asociacemi, uvolňovali myšlení, bojovali proti kontrole rozumu nad podvědomím – všechno, o čem psal Sigmund Freud ve Výkladu snů a André Breton definoval jako „čistý psychický automatismus“.<sup>10</sup> Později se umělci zabývali interpretací a výkladem těchto záznamů.

André Breton rozvíjel své teorie postoje snů k realitě ve své další knize Spojité nádoby z roku 1932, ve které se pokusil o interpretaci vlastních snů stejným způsobem jako Freud, což považoval za *„nejoriginálnější objev, který učinil, neboť před ním vědecké teorie snu neponechaly problému interpretace žádný prostor.“<sup>11</sup>*

Podrobným rozbořem Breton poukazuje na to, že podstata snu vždy vychází z prožitého života, jenom ho občas naše imaginace může zpracovat básnickým způsobem, zahrát si s ním a dodat mu poetičnost – momenty, kterých si vážil autor a které byly hlavním zdrojem inspirace pro umělce. Breton zdůrazňuje i užitečnost snu, nejen potěšení z něho, když říká: *„v onom tak malém měřítku čtyřiaadvacetihodinového dne pomáhá člověku uskutečnit životní skok, [...] je neznámým pramenem světla, který nám má připomínat, že na počátku dne jako na počátku lidského života na zemi nemůže existovat než jedna možnost, a tou je čin.“<sup>12</sup>*

To, že Breton viděl v bdělém stavu analogii snu, ukazovalo především na jeho „básnickou podstatu“, na touhu spojovat vzdálené významy. Pokud se podíváme na scénu českou, určité

---

<sup>8</sup> André BRETON : Manifest Surrealismu, 1924, in: Analogon, 16/1996, Sen, vize s skutečností,<sup>III</sup>

<sup>9</sup> Ibidem, IV.

<sup>10</sup> Ibidem V.

<sup>11</sup> BRETON (pozn. 3) 29.

<sup>12</sup> Ibidem 59.

odezvu Bretonova díla najdeme u básníka – surrealisty a spoluzakladatele poetismu Vítězslava Nezvala, který široce rozvíjel otázku poměru mezi snem a činem ve svých dílech Řetěz štěstí (1936) a Pražský chodec (1938).<sup>13</sup>

S učením Sigmunda Freuda o psychoanalýze a výkladu snů v Čechách pokračuje Bohuslav Brouk – psychoanalytik a spisovatel, v umělecké rovině pak celá tvorba související s hnutím surrealismu. V knize Psychoanalýza (1932) věnuje Brouk kapitolu doméně snu, kde rozvíjí myšlenky Freuda o tom, že sen je splněním přání a projevem neukojeného libida. Ovšem upozorňuje na odlišnosti podoby snu od bdělého života, která je podle něj charakterizována tím, že censura snu nemůže být ceněna morálkou probuzení, a sen je tak jakousi kompromisní kombinací vědomí a podvědomí, ukazující touhy zabalené do rouch. Pozoruhodným pro nás je, že obálku této knihy vytvořil umělec Jindřich Štyrský. Tvoří ji koláž, na které levitují různé mezi sebou nesouvisející předměty a odkazují k erotickým symbolům popsáným Freudem. Nebyla to jediná spolupráce Bohuslava Brouka a Jindřicha Štyrského. O rok později první z nich napsal doprovodný text ke knize Emilie přichází ke mně ve snu (1933).

Vliv Freuda a jeho knihy Výklad snů na surrealismus je nepochybný, ovšem nesmíme brát jeho členy za pouhé slepé následovníky psychoanalýzy. Sen byl pro většinu z nich „dalšími padesáti procenty života“, které dávají tvorbě rozmanitost, nové ideje podvědomí a svobodu v tvoření. Když surrealisté používali vlastní sny jako hlavní proud inspirace a přenášeli je buď na plátno, papír nebo do trojrozměrné podoby, nikdy se je nesnažili zobrazit klasickým způsobem MIMESIS. Napodobování nebylo cílem. Šlo o zobrazení vnitřního světa umělce, rozvíjení jednotlivých elementů snů přebírajících funkci osobních symbolů. Tuto myšlenku rozvinul ve své knize „Qu'est-ce que le surréalisme?“ z roku 1934 Max Ernst, když upozornil na odlišnost přístupu ke snu v psychoanalýze a umění.<sup>14</sup> Podle příkladu psychologa Carla Gustava Junga, jenž viděl v každém projevu buď vlastnosti extroverta nebo introverta, můžeme najít stejné vlivy typu osobnosti i v umělecké tvorbě. V umění se střetává vnější skutečnost s realitou vnitřní, soukromé prostředí s celým světem. Tím pádem v umělci, zobrazujícím vlastní sny, dětské vzpomínky a strachy, vytvářecím erotické objekty-fantomy, vidíme hlavně introverta.<sup>15</sup> To je ale pravdou jen

---

<sup>13</sup> Vratislav EFFENBERGER: Sen a čin, 1983, in: Analogon, 16/1996, Sen, vize s skutečnost, 30.

<sup>14</sup> Max ERNST: Qu'est-ce que le surréalisme?, 1934 in: Surrealism and the dream, Madrid 2013, 45.

<sup>15</sup> Ivo PONDĚLÍČEK: Fantaskní umění, Nakladatelství Vodnář, 2002, 23-24.

z části, protože Sigmundem Freudem bylo odhaleno, že náš sen vytváří nejvíc každodenní realita a zážitky minulého dne.

Marie Langerová ve své eseji objasňuje, proč téma snu bylo přijato avantgardními umělci tak nadšeně: *„Sen, jeho obraznost a jazyk, ale především jako specifická forma zkušenosti, která znejišťuje povědomí o tom, co je skutečnost, působí jako sám živel proměn a paradoxních spojení; proto se také dostává do základního rejstříku moderního umění a avantgardy. Působí tu jako pohyblivý, nestálý a bezbřehý element, putující mezi estetickými, antropologickými a politickými zájmy, mezi vědou a poezií.“*<sup>16</sup>

Jedním z cílů mé práce je ukázat, jak umělec viděl vlastní sen, co přesně do něho vkládal a odkud bral inspiraci. Třicátá léta byla na jedné straně obdobím klidu, možnosti lepšího života, což vedlo k formování nových nadějí ve společnosti, ovšem jejich druhá polovina byla již otrávena příchodem fašismu a předtuchou blížící se války. Tyto události zanechaly hlubokou stopu v tvorbě, která je vždy do jisté míry odrazem doby a ovlivňuje vnitřní prožitky autora.

Svou práci rozděluji do částí podle několika nejčastěji zobrazovaných, typizovaných motivů, ve kterých popíši a rozeberu díla autorů jakými jsou Jindřich Štyrský, Karel Teige, Toyen, Josef Šíma, Alois Wachsman a další surrealisté tvořící v období třicátých let.

---

<sup>16</sup> Marie LANGEROVÁ: Sen, snový záznam, in: Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958, Praha, 2011, 310.

### 3. Objekt – fantom

*Také já jdu na motiv. Do svých snů.*

*Jindřich Štyrský*

První výstava surrealistů ČSR proběhla v roce 1935, kde mimo jiné byly vystavené obrazy Jindřicha Štyrského a Toyen, které otevřely otázku o nové roli objektu a jeho významu v surrealistické tvorbě. Vítězslava Nezvala také přitahovalo toto téma a do předmětu jeho zájmu se dostává dialektika objektivního a subjektivního, skutečnosti a snu. Věnoval pozornost Bretonově koncepci “onirického konceptu” a “objektu-fantomu”, kterou rozebíral ve tvorbě Toyen a Štyrského – umělců, pro které mělo zobrazování objektů-fantomů přicházejících ze snových a halucinačních zdrojů široký ohlas v tvorbě.<sup>17</sup>

#### 3.1. Emilie-Marie v tvorbě Jindřicha Štyrského

Sny se zdají každému, ale ne všichni si je pamatují. Pokud bychom hledali na české surrealistické scéně umělce, pro kterého byl sen klíčovou inspirací a možná i něčím víc – rozhodně by byl první na řadě malíř Jindřich Štyrský. Záznamy svých snů zapisoval už ve dvacátých letech a tento zájem o vlastní podvědomí u něho vyvrcholil v knize *Sny*, sestavené v roce 1940 těsně před smrtí, ale vydanou až v roce 1970 Františkem Šmejkallem.

Umělecká dráha Štyrského kolísala mezi surrealismem, který opustil koncem dvacátých let, a artificialismem, na jehož vzniku se podílel s celoživotní přítelkyní Toyen. Svůj návrat k surrealismu v polovině třicátých let zaznamenal ve svých textech větou: „*Surrealismus, tot’ znovuožití romantismu.*“<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Josef VOJVODÍK: Halucinatorní objekty a krize objektu, in: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, Praha, 2011, 161.

<sup>18</sup> Jindřich ŠTYRSKÝ: *Texty*, Praha 2007, 130.



Svým zájmem o sny je znám jak z výtvarné scény, tak i literární. Nejdřív se objevují písemné záznamy, které později dostaly vizuální podobu v knize *Sny 1925–1940* – unikátní surrealistické sbírce věnované tomuto tématu. Snové vize Štyrského byly nejvíce spojené s dětskými zážitky, s první sexuální touhou, kterou prožil ve smrti své nevlastní sestry Marie, ke které cítil hluboký citový a erotický vztah. Obraz její umírající postavy v agonii, kterou porovnal s pohybem obrovské vodní rostliny, zůstal v jeho paměti po celý život a ovlivnil budoucí tvorbu. Prožitím těchto okamžiků, napětím sexuální touhy a blížící se smrti sestry, vytvořila fantazie autora svůj vlastní přelud nebo-li objekt-fantom.<sup>19</sup>

Objekt-fantom zemřelé sestry Marie se znovu objeví ve třicátých letech v podobě krásné dívky Emilie, která má v sobě rysy zesnulé, a ke které autor cítí stejný vztah. Erotický příběh o překrásné dívce zjevující se autorovi ve snech, prolínajících se se vzpomínkami z dětství, sepsaný v roce 1933 a publikovaný v závěrečném svazku *Edice 69*<sup>20</sup>, byl doplněn deseti ilustracemi v technice fotomontáže.<sup>21</sup> Každá z nich by mohla být charakterizována jako pornografický obrázek. Zobrazují, nejčastěji na tmavo-šedém pozadí, pohlavní styk nebo samotné mužské a ženské pohlavní orgány pomocí vystříhaných fotografií z časopisů. Nejedná se tady o obrázky doslovně ilustrující text Štyrského, spíše o doplnění příběhu a dotváření atmosféry, do které chce autor ponořit držitele zvláštní knihy.

Za nejpozoruhodnější ilustrace považuji koláž zobrazující rakev a kolektivní soulož nad ní [1]. Tento obraz představuje souhrn dvou hlavních témat objevujících se ve snech Štyrského a spjatých s objektem-fantomem – smrt a sex. Dvě působivé vzpomínky odkazující na úmrtí sestry, představují emocionální vrcholy člověka a jsou od sebe neoddělitelné. Nová kompozice tak ukazuje sen o Emilii-Marii. Pozadí je vytvořeno z několika kusů čistého šedého papíru, je nevýrazné, slouží jako tón snu, pozadí, které si mozek většinou není schopen zapamatovat. Důležité jsou uprostřed umístěné objekty, které autor vyloučil ze svého snu a přes které mluví a ilustruje prožitek. Proto je koláž sestavena z dvou relativně hrubých výstřižků - rakve a skupiny lidských postav. Jednoduchost má za účel ukázat podstatu snových symbolů. Hnědá rakev má podobu škatulky, ze které se zjevují tři nahé figury- dvě ženy a muž. To, že v pohlavním styku

---

<sup>19</sup> Jindřich ŠTYRSKÝ: *Sny: 1925-1940*, Praha 2012, 9.

<sup>20</sup> Karel SRP: *Skryté zdroje ( fotografie, koláže a surrealismus)*, in: *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Praha 1999, 192.

<sup>21</sup> Jindřich ŠTYRSKÝ: *Emilie přichází ke mně ve snu*, Praha 1933.

jsou zobrazené dvě ženy, můžeme interpretovat jako rozštěpení *objektu-fantoma* na Emilii a Marii. Není jasné, jestli do rakve spadají nebo se z ní objevují – dva protipóly jsou spjaty a tím vracejí autora k největšímu vzrušení dětství, kdy mohl těžko oddělit erotický zážitek před postelí sestry od smrti s ním spojené. Snová vzpomínka je touhou Jindřicha Štyrského po návratu do dětství, k prenatalnímu stavu, kam se podvědomě snaží navrátit každý člověk – stavu mezi snem a smrtí.

Dalším zjevením objektu-fantomu, přímo z publikovaných snů umělce, může sloužit příklad ze Snu o alabastrové ručičce, kde jednou z postav je vedle autora Emilie, zatímco druhá je bílá křehká alabastrová ručička, zabraňující spícímu zavřít okno.<sup>22</sup> K tomuto snu existuje několik grafických záznamů a verzí. Zmíním jenom jednu, pravděpodobně první, zobrazující jenom ruku vysunutou z keře [2]. Jedná se o jednoduchou skicu, na které je důležitá hlavně ona „alabastrová ručička“ – tenká a elegantní, přivádějí nás na myšlenku o mladé a krásné dívce. Znovu jsme u překrásného přeludu zesnulé sestry, kde pohyb ruky ve snu může připomínat poslední chvíli agonie. Kontrast bílé ruky a tmavého keře nebo stolu (na dalších zobrazeních tohoto snu) může zobrazovat setkání mládí s tmou blížící se smrti.

Další technikou, ve které Jindřich Štyrský zobrazoval své sny a vize, pomocí které mohl spojit realitu se světem nadreality a podvědomí, byla fotografie. Čeští surrealisté ve svém manifestu označovali techniku fotografie za podstatné medium, které umožní zobrazení poetické skutečnosti. Experimenty se zachycením reality, která se vždy před námi jeví tím, čím ji chceme a jsme schopni mít, byly obšírně rozvíjeny československými umělci. Významný a pravděpodobně největší soubor surrealistických fotografií patřil ve své době právě Československu, což byl také důvod, proč tradice surrealismu zůstala nás živá i po válce.<sup>23</sup>

Fotografie Štyrského je jednoduchá, pracuje s ní jako amatér, ne jako fotograf, snažící se dokonale ovládat technickou stránku, jak to dělali tehdejší umělci zabývající se funkcionalismem, realismem a geometrizací. Nachází krásu v náhodě, nalezené objekty neupravuje a rovnou snímá.

---

<sup>22</sup> ŠTYRSKÝ (pozn. 19) 58.

<sup>23</sup> Antonín DUFEK : Surrealistická fotografie, in: Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Praha 1999, 225.

Hlavním je zachycení atmosféry přes záznam předmětu, objektu-fantomu, který má za úkol dráždit, vytvářet asociace touhy nebo hrůzy.<sup>24</sup>

Karel Teige v revui *Block* z roku 1948 a také Annette Moussu v katalogu fotografické výstavy Jindřicha Štyrského ve Vratislavi v roce 1975 sledují paralelu mezi tvorbou Štyrského a Atgeta, fotografa oceněného právě hlavně surrealisty. Oba se snažili zachytit bizarnost a fantastičnost skutečnosti snímáním dokumentárním způsobem. Jen Atget se soustředil na zachycení celku, kdežto Štyrský vždy zdůrazňoval detail. Pohledem přes objektiv pro něho předmět nabýval na výjimečnosti, umělec mu vdechoval život a s ním i vlastní mučivé a slastné city.<sup>25</sup>

Námětů nebo předmětů, které fotil Jindřich Štyrský s cílem zachytit nadrealitu v realitě a viděnou jím jako „zrcadlo s pamětí“<sup>26</sup>, je několik, ale téma objektu-fantomu se objeví nejjasněji na fotografiích hřbitovů a pohřebních obřadů, které odpovídaly zájmu autora o prožívání a porozumění smrti. Dalším motivem jsou pak figuríny, manekýny a ženská torza focená „okem fetišisty“, přes vitríny obchodů, z výrazným erotickým odstínem.

Jedna z fotografií, kterou můžeme nejpravděpodobněji zařadit také do cyklu hřbitovních objektů, představuje ženské torzo. Je ztělesněným fantomem, snovým objektem [3]. Torzo, pravděpodobně vyfocené v parku sousedícím s hřbitovem, je umístěné uprostřed kompozice, čímž ještě zdůrazňuje fixaci našeho pohledu pouze na objekt, pozadí je bezpředmětné. Stejný kompoziční přístup nacházíme v kolážích z knihy Emilie přichází ke mně ve snu [1]. Kamenná postava na fotografii sedí, nohy má zahaleny draperií, jednou rukou drží ňadro a nemá hlavu. Nepřítomnost hlavy dělá postavu záhadnou, zbavuje ji identity, jedinou jasnou určitostí je pohlaví. Takové zobrazení připomíná typický mechanismus snu, kdy jedna postava postupně přebírá vlastnosti několika osobností, mění zevnějšek, de facto vytváří koláž, a přesto ji jaksi rozpoznáváme. Po probuzení si pak ale nejsme jisti, o kom konkrétním sen byl a mohou nás fascinovat jedinečné kombinace, které formuje podvědomí.

Dalším aspektem přitažlivosti na této soše bylo pro Jindřicha Štyrského jistě její gesto ruky držící ňadro. Na jedné straně má erotický podtext, přitahuje zrak a vzbuzuje touhu, ale na

---

<sup>24</sup> Annette MOUSSU : Jindřich Štyrský Fotografické dílo 1934-1935, Praha 1982, 21-22.

<sup>25</sup> Ibidem 24-25.

<sup>26</sup> DUFEK( pozn. 6) 218-219.

straně druhé také symbolicky a ikonograficky odkazuje k několika známým ženským postavám u nichž prs není primárně erotickým objektem. Prsa jsou hlavním atributem svaté Agáty, sicilské mučednice z třetího století. Většinou bývá zobrazována, jak svá prsa nese na podnose. Zdůraznění velikosti prsů bylo rozvíjeno v době pohanské, při zobrazení Bohyně-Matky nebo Bohyně-Země. Jako pohanskou bohyni tuto sochu povšechně interpretovat nemůžeme, ovšem zájem umělce o toto téma, o *objekt-fantom* tohoto typu, najdeme v knize Sny, kde popisuje Sen o Matce-Zemi, související se starším Snem o Cikánci.<sup>27</sup>

Je možné, že je před námi spíše „zkamenělá múza“, rozpadající se torzo mytologické postavy Eurydiky, kterou Jindřich Štyrský nakreslil v roce 1930. Tvář a napjatý nárt popraskané sochy připomínají sestru Marii, vlající vlasy a šaty předsmrtnou agonii. Kresba této postavy se později bude rozvíjet v obraze z roku 1937 Múza somnambula[4] s názvem, který nás vrací zpět do říše snů.<sup>28</sup>

Objekt-fantom vytvořený z kamenné sochy představující zničené nahé torzo ženy vznikl díky chybějící hlavě, která postavu přemístila do světa nadreality a naplnil ji několika smysly a charaktery, které umělec následně rozvíjel ve své kreslířské a malířské tvorbě.

### 3.2. Bezhlavá torza Josefa Šímy

Motiv ženského torza, zahalené nebo prázdné tváře, se objeví v tvorbě dalšího českého malíře Josefa Šímy. Dílo umělce je rozsáhlé a pozoruhodně reflektuje vývoj moderního umění v celoevropském kontextu. Na rozdíl od Jindřicha Štyrského, zemřelého předčasně, Josef Šíma prožil dlouhý život. Jeho tvůrčí činnost, která trvala přes čtyřicet let, prošla několika styly, v neposlední řadě surrealismem. Umělec se pohyboval mezi pařížskými i pražskými surrealisty, i když sám sebe nepovažoval za přívržence tohoto směru. Avšak byly mu blízké jejich prvky i postupy, nejvíc viditelné v jeho kresbách a ilustracích.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> ŠTYRSKÝ (pozn.19) 62-63.

<sup>28</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ/ Karel SRP: Josef Šíma. Návrat Theseův, Praha 2006, 97.

<sup>29</sup> Martina VÍTKOVÁ: Krajina s fantomem, Hradec Králové 2008, 3.

Josef Šíma reagoval na věci odehrávající se v reálném životě, často bolestivě prožívané, a tím se obracel z vnějšku dovnitř, přenášel kolektivní do individuálního. Nevědomí v něm probudilo vzpomínky nejenom na vlastní zapomenuté zážitky, ale i obrazy počátků lidského rodu, a přivedlo ho k fascinaci mytickým světem.<sup>30</sup>

Mýtus se stal jeho hlavním instrumentem, kde spojil vlastní city s prožitkem každého, a touto cestou dokázal zachytit univerzálně. Tématu vztahu mytologie a snu budu věnovat další kapitulu své bakalářské práce.

O souvislosti tvorby Josefa Šímy se zobrazením snů přímo psal ve svých vzpomínkách malíř František Gross: „*Nikdy nevyslovuje naplno a ponechává divákovi možnost vstoupit do obrazu a snít o něm. Přitom většina jeho inspiračních zdrojů je zcela reálná, ale viděna jakoby v somnambulickém spánku. Často se říká, že surrealisté dovedli malovat sny, myslím, že jediný, kterému se to podařilo, je Šíma.*“<sup>31</sup>

“Bezhlavé umění“ je rezultátem přechodu mysli do světa snu a nevědomí, iracionálního systému. Na obrazech a kresbách Šímy je ženské torzo také deformováno, chybí mu ruce a hlava, postava je většinou nazíraná zezadu. Tento přístup jakoby odkazuje na práce pohanských řezbářů a jejich symbolického zobrazení Venuše – zdůrazněním částí těla odpovědných za plodnost, jiné části mohou chybět nebo můžou být velikostně potlačeny. Dané zobrazení v tvorbě Josefa Šímy je obrazem animy, přeměnou milostné touhy a zobrazením ženských vlastností jeho nevědomí.<sup>32</sup>

Fantomy-torza se objeví v malbách na mytologická témata, například na obraze Vzpomínka na Iliadu [5] z roku 1934. Zde jsou zobrazeny dvě levitující postavy s výraznými ženskými formami. Pravděpodobně z tohoto obrazu vycházel známý pozdější Paridův soud [6], namalovaný o dva roky později, kde tři tělesa skoro ztrácejí jakoukoliv identitu a víc připomínají geometrické tvary. Není možné spatřit žádnou ženskou krásu nebo pocítit sexuální touhu, jak to bylo například v předchozích dílech Jindřicha Štyrského. Jan Mukařovský označil Šímovy postavy za „*přechodné útvary*“ mezi jasným lidským zobrazením a skvrnou.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> František ŠMEJKAL: Josef Šíma, Praha 1988, 34.

<sup>31</sup> František GROSS: František Gross, Praha 1969, 12.

<sup>32</sup> ŠMEJKAL (pozn. 12)

<sup>33</sup> Jan MUKAŘOVSKÝ: Josef Šíma, in: Studie z estetiky, Praha 1966, 306.

Na rozdíl od Štyrského, pracujícího technikou koláže, Šíma zobrazuje své fantomy jemným malebným způsobem, neoznačuje jasné hranice tvarů. Figury jsou často zobrazeny z dálky, postupně stékají s pozadím, které tak přebírá roli preludu. Tímto spojením vytváří v obraze atmosféru snění, kde je příznakem nejen objekt, ale i celý výjev se nám zdá nereálným.

### 3.3. Fantom Toyen

Podobný příklad prolínání zobrazeného objektu-torza s pozadím, nejčastěji také v snové krajině, se objevuje na několika kresbách malířky Toyen. Umělkyně, která v roce 1926 společně se svým přítelem Jindřichem Štyrským založila vlastní malířský směr – artificialismus, neměla ke snu až tolik blízký vztah, jako dva předchozí. Na rozdíl od Štyrského, který s vlastními sny pracoval jako s materiálem, byly pro Toyen spíše modelem, inspirací. Zobrazovala obecné snové dojmy, ne jednotlivé sny.<sup>34</sup>

V roce 1934 vstupuje malířka do fáze „intuitivního surrealismu“. Vzdaluje se artificialismu, mění se přístup k provedení malířské tvorby. Opustí svůj zájem o krajinu, dopředu vystupuje figurální motiv, především torzo. „Objekt“ se projeví v obrazech z roku 1931–1933, jeho původ a smysl není úplně jasný. Vzrůstá její záliba o ženské torzo, které se stalo hlavním motivem obrazu Růžový spektr, Ztroskotání ve snu a dalších. Na obrazech Poselství lesa spojuje dívčí hlavu s opeřeným fantomem, který najdeme na obraze Hlas lesa. V roce 1935 vydává Toyen cyklus kreseb s názvem Fantomy doprovázený básnickou tvorbou Jindřicha Heislera, ve kterém se poprvé objeví motiv stojících šatů bez těla rozvíjený v následující tvorbě.<sup>35</sup>

Zdůrazněná předmětnost na obrazech a kresbách Toyen a Štyrského přivedla Karla Teigehe k teorii „mentálních objektů“: *„Obrazy-objekty Toyen a Štyrského, mentální objekty jejichž výsledek je fixován na plátně, jsou znamení na rozcestí zvláštních a jedinečných vzpomínek, fantasmat a tužeb, přední hlídkou na okraji bdělého snu, v němž skutečnost přechází z proměny do proměny. Imaginární svět, jemuž realisté a pozitivisté chtějí upřít reálnost, nabývá*

---

<sup>34</sup> Karla Tonine HUEBNER: Erotism, Identity, and Cultural Context: Toyen and the Prague Avant- Garde (disertační práce na Faculty of Art and Science University of Pittsburgh), Pittsburgh 2008, 307.

<sup>35</sup> Karel SRP: Toyen, Praha 2000, 105-125.

*v těchto obrazech-objektech tak evidentní názornost, jakou se vyznačuje fenomenální skutečno.*<sup>36</sup> Tím poukazuje na to, že mentální objekty nejsou jenom výsledkem snění. Jedno ze svých děl Toyen přímo pojmenuje Objekt-fantom[7]. V pustině je zobrazena koule-živočich, fantom podobný dříve zobrazenému na obraze „Hlas lesa“, ale teď je doplněn okem, hledícím přímo na diváka.<sup>37</sup> Tento pohled je probuzením do snu. Motiv oka, zavřeného nebo spícího je typickým zobrazením v tvorbě surrealistů.

Na kresbě z roku 1933 [8], vyplněné akvarelem a tuší, je hlavním motivem levitující černo-bílý fantom připomínající ženské torzo z obrazů Josefa Šímy. Pozadí, často zobrazovaná pustina s kamennými a dřevěnými troskami, příbuznými hlavnímu objektu, má prý stejný původ. Mezi objekty můžeme cítit vnitřní napětí, jak se vznáší nad zemí i nad realitou.

*„Krajina počátku nebo krajina konce. V pustině prvotního stadia sledujeme první impulzy života, zrození amorfní hmoty. V této scénérii se občas zjevuje fantom. Přízrak, často monstrum ženského pohlaví. Hybatel děje, skatologické strašidlo, iluze velkého masturbátora, viditelná a neviditelná žena.”*<sup>38</sup>

Tento citát vysvětluje vztah objektu-fantomu a krajiny, jak ho nalezneme na obrazech Toyen, a odkrývá její nový zájem o zobrazení snové krajiny nebo města, která fascinovala pařížské a pražské surrealisty. Otázkou zobrazení a fascinace městem a krajinou se budu zabývat v další kapitole.

---

<sup>36</sup> Karel TEIGE: Štyrský a Toyen, Topicův salon 1938, 34.

<sup>37</sup> SRP (pozn. 35) 143.

<sup>38</sup> VÍTKOVÁ (pozn. 12) 3.

## 4. Krajina-město

*Vždycky mi připadá, že bych se cítil dobře na místě,  
kde právě nejsem, a tuhle otázku přemístění  
přetřásám se svou vlastní duší... Nakonec moje duše  
vybuchne a moudře na mě zařve: Je jedno kde!  
Hlavně, když je to mimo tento svět!*

*Charles Baudelaire*

Krajina je častým motivem na obrazech surrealistů, kde hraje roli jeviště, na kterém se odehrávají příběhy ze světa nadreality. Neskutečnost událostí ovlivňuje i krajinomalbu, vytváří dojem, že za horizontem končí tento svět. Nekonečná širá poušť je častým motivem španělského surrealisty Salvadora Dalího, objevuje se i na jeho obraze Sen [9] z roku 1937. Zobrazena je hlava spícího muže na podpěrách uprostřed pustiny. Na jiných Dalího obrazech vyvolává dojem pouště hladina jako například ve Snu, vyvolaném letem včely kolem granátového jablka, vteřinu před probuzením [10] z roku 1944.

### 4.1. Nekonečná poušť Toyen

U malířky Toyen se motivy pouště a mořského světa prolínají celou tvorbou, voda a země jsou živly skrze které realizuje svá vidění.

Po roce 1929 se Toyen postupně odklání od idejí artificialismu a soustředí se na zobrazování figurálních námětů. Tak do obrazů proniká prostor krajiny – poušť. Písečná poušť vbíhá do moře, hranice jsou pouze naznačeny, není vidět pevný okraj. Z počátku třicátých let známe celou sérii obrazů s podobnými náměty představujícími svérázný pohled Toyen na přírodu. Promýšlela ho ve svých pracích již od poloviny dvacátých let.<sup>39</sup>

Vzhledem k tomu, že předmětem mé práce je sen a jeho zobrazení, musím se přirozeně věnovat obrazu z roku 1931, přitahujícímu již svým názvem. Malba Květena spánku [11] zobrazuje barevné útvary odkazující nejspíše k mořskému světu. Monochromní pozadí

---

<sup>39</sup>

SRP (pozn. 35), 69.



nepřipomíná nic reálného, ani poušť ani moře, nelze s jistotou uhodnout, co se na obraze odehrává. Centrálním motivem je oranžový rozpůlený ořech-mozek, objekt jakoby zobrazující bdělou mysl ve snu. Ten ovšem nevychází z žádné konkrétní snové inspirace, ale je spíše spojením metafor. Na obrazech z roku 1931 totiž Toyen nezobrazovala vlastní vzpomínky nebo sny, ale šlo jí hlavně o vizuální evokace ztraceného prvotního stavu čisté přírody.<sup>40</sup>

Krajina, především zmíněná poušť, u Toyen nedotvářela pozadí snů, nebyla zapojena do zobrazovaného příběhu, jak tomu bylo např. u Salvadora Dalího. V autorčině tvorbě nebyla krajina spojovaná se snovými představami nebo halucinacemi. V období artificialismu byla „vzpomínkou na vzpomínku“. Později, v druhé polovině třicátých let, byla poušť výrazovým prostředkem dotvářejícím úzkostnou atmosféru přicházející války, jak je tomu například v cyklu kreseb Střelnice z roku 1939.

## 4.2. Zapadající slunce Františka Hudečka

Bílá a záhadná poušť se objevuje i na obraze Františka Hudečka *Hlava spáče* [12] z roku 1934. Malba zachycuje vznášející se mužskou postavu nad světlou pouští se zapadajícím černým sluncem. Z hlavy spící postavy vyrůstá tmavá beztvárná masa s černým centrálním bodem. Bílé zuby vystupující z hmoty vyvolávají děsivý pocit, který přináší noční můra. Autor tento pocit sám zaznamenal v roce 1970 v textu katalogu výstavy ve Špálově galerii: „V období dlouhých, hladových a smutných spánků jsem kromě dějových snů mívál též děsivé pocity podobné tomu, jaký jsem přibližně fixoval na obrázku „Hlava spáče“ z roku 1934.“<sup>41</sup> Důležitý prvek, který se objevuje v krajině, je zapadající černé slunce, motiv, který malíř zpracoval již dříve na obraze „Zatmění slunce“. Slunce naznačuje onen mřovitý pocit, úzkost, již autor pocítil ve svých snech – jakoby předzvěst nastupující situace ve světě.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Ibidem, 71.

<sup>41</sup> František HUDEČEK: František Hudeček (kat. výstavy), in: Černá slunce, BYDŽOVSKÁ/LAHODA/SRP, Ostrava 2012, 13.

<sup>42</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ/ Vojtěch LAHODA/ Karel SRP: Černá slunce, Ostrava 2012, 13.

### 4.3. Snové ovzduší Josefa Šímy

Umělec, kterého od dětství přímo ovlivňovala krajina, zvláště zelená luka kolem rodné Jaroměře, byl Josef Šíma. „*Zelená je pro mě jako malíře důležitá*“<sup>43</sup>, zmiňuje o své tvorbě malíř. Jeho krajiny nejsou ovšem pouhým zobrazením reality, spatřenou přírodou se nechává inspirovat volně. Jeho obrazy jsou prosycené lyrickou vizí vnitřního světa, citový prožitek hraje větší roli než rozumové chápání. Od roku 1930 se u něho pak jednotlivé prvky kompozice sjednocují – objekt a subjekt se slévají, zelená louka je transformována ve volný prostor pastelových barev. Důležitá je zde celková vzdušná atmosféra odkazující na shelleyovské „ostrovy zavěšené mezi nebem, vzduchem, zemí a mořem, kolébané v průhledném klidu“.<sup>44</sup>

Obraz „Krajina“ z roku 1930 [13] zobrazuje jakýsi ostrov-mrak zavěšený nad krajinou a spojený se zemí dlouhými svislými čarami. Černo-bílý mrak, osobitý Šímův motiv, vrhá stín na zem, vytváří dojem reality, kterou narušují růžové pravoúhlé tvary. Tvary v dolním levém rohu vertikálně vystupují z roviny, zároveň jsou však spojené dlouhými svislými čarami, které do nich zasahují. Záhadnost kompozice dotváří v pozadí zeleno-hnědý přelud připomínající lesní krajinu.

Zobrazení nehmotnosti a nejasnosti tvarů bylo důsledkem změny malířské techniky, použitím temper a průsvitných lazur místo olejových barev. V Šimově tvorbě v té době mizí husté nánosy, syté tony a jas, obrazy se vyznačují průsvitností, vzdušností a světlým koloritem. Štětec je používán jemněji, na obraze je zachyceno více vzduchu a světla, prolínáním živlů vytváří dynamickou imaginativní jednotu.<sup>45</sup>

Na obraze Krajina je přítomno veškeré toto snové ovzduší, mlhavost i nejasnost námětu. Emoce, které vidina vyvolává, jsou podobné probuzení po dlouhém snu, podobné oparu před očima. Spatřené odchází do světa bezvědomí, ponechává pouze nejasné dojmy. Krajina Josefa Šímy rozhodně připomíná svou atmosférou sen. Inspiraci čerpá ze světa reálného, ale vytváří zvláštní „negativ života“ – jak to charakterizoval Karel Teige v úvodním slovu katalogu Šímovy výstavy v Aventinské Mansardě (březen – duben 1928): „*Záhadné, chimérické, bizarní a monstrózní tvary Šímových maleb jsou obrazy negativu života: snu; stejně všední a každodenní,*

---

<sup>43</sup> Miroslav IVANOV: Doma jsou snad louky ještě zelené, in: Literární noviny X, Praha 1961, 2.

<sup>44</sup> Gaston BACHELARD: L'air et les songes, in: Josef Šíma, František Šmejkal, Praha 1988, 174.

<sup>45</sup> ŠMEJKAL (pozn.30),171.

*a stejně nesrozumitelné a nadsmyslné jako život snů. [...] Osvítiti obrazy nikoli spektrem praktického světla bílého dne, ale infrarudými reflektory snu, mýtu, černokněžnictvím fantazie.*<sup>46</sup>

#### 4.4. Černo-bílý svět Františka Janouška

Dalším malířem trávícím své dětství uprostřed venkovské krajiny byl František Janoušek. Také na něj příroda nezanedbatelně zapůsobila. Janoušek ji chápal jako nevědomou sílu, zobrazoval ji ve své zralé tvorbě jako mytický podnět. Krajina je živou, stále se rozrůstající hmotou, zaplňující celý prostor. Stejně jako Šíma, stál František Janoušek pouze na okraji surrealismu, nikdy nebyl členem hnutí, a ve své době byl pokládán za podivína.<sup>47</sup> Hodně jej ovlivnila cesta do Itálie, kterou podnikl. Po návratu v roce 1932 se na jeho obrazech začíná objevovat zvláštní obrazový svět. V krajině se nacházejí fantastické bytosti, organismy z počátku věků. Například na obraze Zimní krajina s figurou [14] z roku 1935 je znázorněno hned několik podivných přírodních výtvorů. Z kamene, dřeva, vody a listů tvoří František Janoušek své fantastické bytosti, které pak ožívají jako na jevišti. Krajina je strohá a neskutečná, se zřetelně označeným horizontem. Vytváří dojem dlouhého a těžkého černobílého snu, kde za obzorem není nic než tma. Všem malířovým krajinám je příbuzná jednoduchost a strohost, z které se rodí neklid a strach, jejich fantastičnost děsí. Jsou nepříjemným snem, který nechce pustit diváka ze svého sevření.

Neskutečnost a snovost se mísí s realitou vnějšího světa, jež je neklidný. Janoušek tak reagoval na nebezpečné proměny, které se projeví po nástupu fašismu, a onen znepokojivý pocit promítá do své tvorby. Jeho malby prostupují chaos a tma, rovnováha je narušena, bůh smrti Thanatos nabírá síly.<sup>48</sup>

#### 4.5. Město snu

Paříž – Praha. Dvě města spojená mezi sebou mocí surrealismu. Hlavním vůdcem pařížského surrealismu byl André Breton, který v roce 1935 přednesl v Praze přednášku na téma

---

<sup>46</sup> Karel TEIGE: Malíř Josef Šíma, in: ReD, Karel Teige (ed.), 1928, 275-276.

<sup>47</sup> Jindřich CHALUPECKÝ: František Janoušek (1890-1943): malířské dílo (kat. výstavy), Praha 1965, nestr.

<sup>48</sup> František ŠMEJKAL: Surrealismus 1932-1938, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Alena ADLEROVÁ (ed.), Praha 1998, 269-270.

„Co je surrealismus?“ a tím pokřtil onen „surrealistický most“ mezi metropolemi. Hlavní spojkou mezi Prahou a Paříží byly ve dvacátých letech pobyty českých umělců ve Francii, zejména Josefa Šímy, člena pařížské skupiny Le Grand Jeu. Malíři Toyen a Jindřich Štyrský také vystavovali v té době svá díla v pařížských galeriích.<sup>49</sup>

Později, po setkání s Bretonem v Praze, byli Štyrský a Toyen spolu s Vítězslavem Nezvallem pozváni do Paříže. Během svého pobytu v roce 1935 Štyrský snaživě fotografuje pařížské ulice, zachycuje realitu města, kterou v předchozím desetiletí na svých snímcích zachycoval slavný francouzský fotograf Atget. Fotografie Štyrského jsou tímto klasikem přirozeně inspirovány, avšak nejsou pouze dokumentem, je v nich více nadreálného, snového. Štyrského cyklus pod názvem Pařížské odpoledne v sobě jakoby nese předtuchu přibližující se smrti. Jsou v něm zachyceny především hřbitovní motivy – hroby, rakve, věnce. Další inspirací, poskytovanou městem, jsou mu kočovné cirkusy, jejich zvláštní nálada, ne nepodobná snu více než realitě. Také reklamní výlohy s nápisy zjevujícími se a mizícími v chůzi přízračně před našimi očima. Ovšem žádný ze Štyrského fotografických snů nezobrazuje město jako hlavního hrdinu. Zmínku o Paříži a Praze najdeme v příběhu Snu o knihách, kde se autor prochází po nábřeží Seiny. K tomuto záznamu vznikl i obraz Dar, nezobrazuje ovšem žádné město či nábřeží.

Vidíme, že pro Jindřicha Štyrského hrálo město druhořadou roli, na prvním místě byl vždy objekt. Avšak ono pozadí každodennosti bylo důležitým spojníkem jak v obrazech, tak na fotografiích – mezi realitou a nadrealitou, kam umělec umisťoval svůj fantom-objekt. Tento názor může podporovat i fakt, že nad umělcovým úmrtním ložem ležela jedna kniha a to Staropražské sensace Antonína Novotného – spis o významných společenských událostech barokní Prahy, snažící se zachytit především místního genia loci a pohybující se tak na paralelách se Štyrského snovými vizemi míst.<sup>50</sup>

V roce 1938 proběhla výstava Pražské baroko, jejímž úkolem bylo mimo jiné poukázat na sílu české duchovnosti v období přibližující se válečné katastrofy.<sup>51</sup> Český surrealismus často nacházel v baroku tvůrčí jiskru, neboť rozmanitost a přemíra až pozlátkovost přitahovala a

---

<sup>49</sup> Růžena HAMANOVÁ: Surrealistický most Praha- Paříž: II Stavba, in: Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 94.

<sup>50</sup> Jana ŠMEJKALOVÁ: Štyrského cesta pro zlatou ratolest, in: Sny 1925-1940, Jindřich Štyrský, Praha 2003, 183.

<sup>51</sup> ŠMEJKALOVÁ (pozn. 50) 183.

dodávala inspiraci. Jedním z ovlivněných byl například i Josef Šíma, kterého zvláště v mládí silně inspirovala barokní architektura a také sochařská tvorba Matyáše Bernarda Brauna. Barokní město bylo nosným snovým přízrakem z historie.

#### 4.6. Neonový sen Jaromíra Funkeho

Pokud bychom hledali další fotografické projevy, ve kterých se promítá unikátní surrealistický pohled na městské prostředí, který mění reálný obraz v imaginární, najdeme je na některých snímcích Jaromíra Funkeho, jednoho z vůdčích představitelů české fotografické avantgardy. Po dlouhém období experimentování s technickými limity média se ve třicátých letech postupně „vrací k realitě“, kterou ale interpretuje přístupem surrealisty. Je formován krásou náhodných setkání, zrcadlových odstínů, drobných nadrealit. Obrazy nové snové reality jsou zachyceny např. v cyklech Čas trvá a Dnes a každodenně.<sup>52</sup> Na fotografii z roku 1936 s nezjištěným názvem [15] je zobrazena fasáda s neonovými nápisy, pravděpodobně městského kina s kavárnou. Neonová fasáda – znak moderní doby – byla na fotografiích zobrazována často. Pozornost přitahuje nápis s názvem filmu Nebe na Zemi, který je přenašečem zmiňované nadreálné nálady. Fantastičnost vyobrazení tak dotváří sám divák, realita mu darovala možnost existence nebe na zemi, možné jinak jen ve snech a představách.

#### 4.7. Pražský chodec Josefa Sudka

Surrealistické výtvarné umění bylo vždy těsně spojeno s literaturou, v první řadě s projevem básnickým. Vždyť básníkem byl i francouzský vůdce surrealismu – André Breton. V Čechách surrealismus vycházel z domácí tradice poetismu, založeného avantgardní skupinou Devětsil. Jednou z hlavních osobností poetismu i českého surrealismu byl básník a spisovatel Vítězslav Nezval. Jeho literární tvorba je rozsáhlá stejně jako jeho vliv na současníky. V jeho tvorbě se objevila i kniha věnovaná čistě lásce k milovanému městu – Praze.

Kniha Pražský chodec vznikala mezi lety 1937–1938 a obsahuje jakési snové koláže z procházek po městě, náhodných setkání s přáteli, vzpomínek na místa milostných schůzek.

---

<sup>52</sup> Antonín DUFEK: Jaromír Funke, Praha 2003, 31.

Město mu zde bylo hlavním podnětem i postavou. Původní vydání zahrnovalo dokonce autorovy fotografie. V roce 1981 došlo k zajímavé kombinaci, když byla reedice Pražského chodce doplněna fotografiemi jednoho z největších českých fotografů – Josefa Sudka. Estetika Josefa Sudka je v některých směrech přirozeně jiná, ale i on byl Prahou, její architekturou a životem města fascinován ve své tvorbě neustále. Sudkovy fotografie tu nejsou přímými ilustracemi Nezvalova textu, ale dotvářejí, poetizují atmosféry pražského chodce konce třicátých let svým vlastním hlasem.<sup>53</sup>

Kromě města se ve svém textu zabývá Vítězslav Nezval také otázkou bdění a snu a přínosem snění do reálného života: „*Je-li nepochybně opojení básnickou stránkou skutečnosti, již lze zahrnout pod pojem snění, jednou z nejvyšších krás, nejvyšších hodnot života požímaného již mimo oblast praktických potřeb, oněch tisícerych zisťností, v nichž se shledává radost ze života, je-li krása vyplývající ze snění návratem do nejvlastnějšího panství života, jak se chce povznést k nebývalé výši, nevyhneme se staré otázce, je-li a může-li být sen otcem činu, či je-li mezi snem a činem zed', jež bude sotva kdy stržena.*“<sup>54</sup> O spojitosti snu a činu psal také André Breton v knize Spojité nádoby, kde sen přímo označoval za „životní krok“ teprve umožňující člověku stoupat dál.<sup>55</sup>

Fotografická tvorba Josefa Sudka zařazená do Nezvalovy knihy není doslova fotografií surrealistickou, ale má s ní společnou určitou specifickou poetičnost. Například záběr ubíhajícího schodiště jedné z pražských zahrad [16], opuštěného a mlčenlivého. Na fotografii se prolíná krajina, kterou reprezentuje zahrada, a město-kamenná stěna se schodištěm, dohromady vytvářející harmonický pohled. Nepřítomnost člověka na chvíli zastavuje čas. Ubíhající schody se zakrytou horní částí jsou přechodem od jasného obrazu do roviny nevědomí, kde čeká neznámo. Josefu Sudkovi se tak podařilo zachytit onu snovou magickou atmosféru, o které psal Vítězslav Nezval.

V kinematografické tvorbě je obraz zahrady centrálním vizuálním motivem filmu Alaina Resnaisa Loni v Marienbadu (orig. L'Année dernière à Marienbad), jednoho z nejlepších příkladů vlivu surrealismu v kinematografii.

---

<sup>53</sup> Jan ŘEZÁČ: Dvě pražské mytologie, in: Pražský chodec, Vítězslav Nezval, Praha 1981, 91.

<sup>54</sup> Vítězslav Nezval: Pražský chodec, Praha 1981, 43

<sup>55</sup> BRETON (pozn. 3), 29.

## 5. Mýtus jako sen lidstva

Mýtus je na jednu stranu snem lidstva, na straně druhé – proroctvím. Poznáním mýtu máme dospět k poznání věčného řádu vesmíru. Vědecké pokusy o interpretaci řeckého mýtu ve dvacátém století, rozvíjené např. maďarským filologem Karlem Kerényi nebo švýcarským psychoterapeutem Carlem Gustavem Jungem ve Vědě o mytologii (orig. *Einführung in das Wesen der Mythologie*) z roku 1941, nejsou náhodné.

Mýtus byl pokládán za základ lidstva a jeho chápání sama sebe. Neodpovídal na otázku „proč“, ale „odkud“. Poznání mýtu tak bylo cestou k archaickému, ponořením se do vlastního nitra, které hledá jakoukoli celistvost. Praktiky ponoření se do sebe sama mají mytologický základ a výsledek má být odkrytí obrazů vycházejících „z půdy“, vedoucích k místu setkání jing a jang – shodě absolutního a relativního. Návratem do sebe tak nalézáme základy bytí, nebo jinak řečeno: „zakládáme“ sami sebe.<sup>56</sup>

Dalším psychologem, který se intenzivně zabýval jak otázkou snu, tak i mýtu, byl Sigmund Freud. Často pracoval s antickými mýty, pomocí kterých interpretoval sny, které, podle jeho teorie, ukazují nejjasněji obecné problémy individua. Svými myšlenkami Freud ovlivnil mnoho umělců tvořících v dvacátých letech. Budoucí francouzští surrealisté ukazovali mýtem na surreálno dávno před tím, než André Breton oficiálně založil svou skupinu. Salvador Dalí a Max Ernst míchali mýty s dalšími různorodými prvky a vytvářeli tak nové pohledy na klasická témata.<sup>57</sup>

Výstava Poezie 1932, která proběhla v Mánesu, představovala přehled práce českých i zahraničních umělců z přelomu dvacátých a třicátých let. Význam této výstavy spočíval především v první plošnější konfrontaci světového surrealismu s českou scénou.<sup>58</sup> Navíc zde byly také představeny obě linie devětsilské generace, což otevřelo novou etapu v rozvoji českého moderního umění. Byly zde naznačeny objevující se změny témat i zobrazení. A pozornost umělců byla poutána právě k příběhům antických mýtů. Projevilo se to na obrazech Jindřicha

---

<sup>56</sup> Карл Густв ЮНГ: Душа и миф. Шесть архетипов, Киев 2006, 11-20.

<sup>57</sup> Whitney CHADWICK : Myth in Surrealist painting, in: Lenka BYDŽOVSKÁ/Karel SRP: Josef Šíma- Návrat Theseův, Praha 2006, 41.

<sup>58</sup> František ŠMEJSKAL: Štyrský a Toyen. 1921-1945 (kat. výstavy), Brno, 1966, 10.

Štyrského Smrt Orfeova či Aloise Wachsmána Antická tragédie a Antika. Jejich zobrazení neodkazují k arkadické krajině klasicismu, nejsou harmonické ani ideální. Tehdejší umělci chápali antiku jako dobu neklidného vzniku základních představ a převáděli tento vnitřní tvůrčí nepokoj do života moderního člověka. I když se Josef Šíma podílel na přípravě výstavy, nevystavoval své mytologií ovlivněné malby. V té době byla v popředí jeho zájmu africká kultura, přes kterou se dostal až později k ocenění antické řecké kultury.<sup>59</sup>

### 5.1. Alois Wachsmán jako malý Oidipus

Alois Wachsmán byl významným českým malířem a scénografem, prošel několika výtvarnými styly od kubismu po realistické obrazy s náboženskými tématy. Ve své bakalářské práci se budu přirozeně soustředit na jeho surrealistickou, nebo lépe řečeno surrealismem ovlivněnou, tvorbu. Wachsmán nepodepsal, stejně jako Šíma, žádný z manifestů, ale reflektoval dobové tendence. František Šmejkal jeho tvorbu přiléhavě označil za „imaginativní umění“<sup>60</sup>, které se lišilo od surrealismu v přístupu k tvůrčímu procesu a ve zdroji inspirace.<sup>61,62</sup>

Počátkem třicátých let pronikají do Wachsmánových obrazů antické náměty propojené s biblickými. Wachsmán nebyl teoretikem ani novátorem, základní myšlenky i způsob provedení u něj vždy vycházely z pramene vnitřní představivosti.<sup>63</sup> Hlavní antickou postavou zobrazovanou na jeho malbách a kresbách se stal Oidipus. Na jednu stranu se jedná o téma rozvinuté bohatě v psychoanalýze, Oidipův komplex byl jednou ze zásadních teorií Sigmunda Freuda (jeho myšlenky v Čechách rozvíjel Bohuslav Brouk, v roce 1930 byla publikována jeho studie Problém Oidipova komplexu v moderní sociologii v ReDu), když tak pojmenoval jistý bod v průběhu vývoje dětské sexuality. Má se objevovat u chlapců kolem třech let věku, kteří jsou přitahováni vlastní matkou a otce vidí jako konkurenta. Na straně druhé toto konkrétní téma byla pro autora silně autobiografické, spojené se silnými dětskými zážitky mírně jiného charakteru. Po dlouhých

---

<sup>59</sup> BYDŽOVSKÁ/SRP(pozn. 28) 41-42.

<sup>60</sup> František ŠMEJKAL/ Věra LINHARTOVÁ: Imaginativní malířství 1930-1950 (kat. výstavy), Hluboká nad Vltavou 1964.

<sup>61</sup> František ŠMEJKAL: František Muzika, Praha 1966, 91.

<sup>62</sup> Pojem *imaginativní umění*, které uvádí František Šmejkal setkal se kritikou ze strany dalších kunsthistoriků jako Karel Srp a Josef Vojvodík kvůli své komplikovanosti a neopodstatněnosti ve vztahu se surrealistickým uměním.

<sup>63</sup> Jaromír PEČÍRKA: Alois Wachsmán, Praha 1963, 17.



létech Wachsmann zjistil, že byl vychováván nevlastní matkou a tak pro něho byl antický příběh ozvěnou vlastního osudu. Přitahoval jej tragičností osudu, který ovšem unikl podřízenosti bohům a je tak svým způsobem svobodný.<sup>64</sup>

Ve třicátých letech tvoří Alois Wachsmann celý „Oidipovský cyklus“, z něhož nejvíce přitahuje pozornost obraz Oidipus z roku 1934 [17]. Představuje část příběhu, ve kterém se Oidipus setkává se Sfingou. Malý chlapeček v námořnickém kostýmu představuje Oidipa, který kouká na hlavu na stole ležící Sfingy se zavřenými očima. Pozadí připomíná pokoj, ve kterém se nečekaně objevují části jónských sloupů a velká hrací kostka, motiv náhody a osudovosti. Autor se sám ztotožňuje s malým klukem, Sfinga, zobrazená jako dospělá žena, může představovat matku.<sup>65</sup> Hlava Sfingy je oddělena od těla, její oči jsou zavřené a za sebou má zrcadlo. Useknutá ženská hlava plynule odkazuje k další mytologické postavě – Medúze, strašidelné a přitažlivé. Podobizna, kterou viděl ve svých dětských snech malíř Jindřich Štyrský, jedna z ženských objektů-fantomů v jeho tvorbě.<sup>66</sup> Byla součástí jakési psychoterapie, která mu pomohla překonat dětskou neurózu, kde projekce na matku a sestru dávala malířovi procítit odpornost hlavy-monstra a přesto vyloučit její účinek. Žena je hlavním leitmotivem knihy Sny, ve které na první stránce potkáme mytickou Gorgonou.<sup>67</sup> Zavřené oči jsou motivem, který je příznačný pro surrealismus, neznamená smrt Sfingy, ale její sen, metaforu proroctví, které hovoří o osudu malého Oidipa. Ve snu přichází pochopení reality. Zrcadlo ještě jednou ukáže a spojí v jeden obraz dětství, vzpomínku na něj a neodvratnost, kterou přináší fátum.

Antická témata používal Alois Wachsmann k zobrazení vlastních traumat, v duchu psychoanalýzy. Mytologii promítal do moderního života, v první řadě do dětství. Náhodnými setkáními literárních podnětů, dětských vzpomínek, snů, antických a biblických témat proplouval odlišnými časovými rovinami a vytvářel tak novou nadreálnou skutečnost svých obrazů.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Rea MICHALOVÁ: Alois Wachsmann, Praha 2003, 78-79.

<sup>65</sup> BYDŽOVSKÁ/SRP(pozn. 4) 78.

<sup>66</sup> ŠTYRSKÝ(pozn. 19),9.

<sup>67</sup> ŠMEJKALOVÁ(pozn. 50) 149.

<sup>68</sup> BYDŽOVSKÁ / SRP(pozn. 4) 82.

## 5.2. Popraskané sochy Jindřicha Štyrského

Příběh tragické lásky hudebníka a pěvce Orfea a jeho ženy Eurydiky inspiroval mnoho moderních umělců. Jedním z prvních byl francouzský básník a filmař Jean Cocteau, který ve dvacátých letech vložil antického hrdinu do současnosti ve své hře Orfeus, později v padesátých letech svůj rozvinuté ve filmu. Postava Orfea byla pro Cocteaua hlavním motivem tvorby, postavou, se kterou se ztotožňoval.<sup>69</sup> Téma Orfea v období rané moderny souvisí především s obnoveným zájmem o roli umělce ve společnostech. Orfeus byl totiž pokládán za archetyp tvůrce.<sup>70</sup> Jindřich Štyrský byl obeznán s dílem Jeana Cocteau, kterého si vysoce cenil a nechal se jím mnohokrát inspirovat. V roce 1931 představil Štyrský na výstavě Poesie 1932 obraz Smrt Orfeova [18]. Obraz byl vytvořen v období mezi kresbou Eurydika [19] a obrazem Múza somnambula [4], na kterých se ovšem objevují postavy ženské. Na Smrti Orfeova je hlava hrdiny zobrazena v podobě velkého temného kamene.

Ženská postava, často předělávána v objekt-fantom, měla zásadnější postavení v tvorbě Jindřicha Štyrského. Popsal ji detailně mezi dalšími motivy v knize Sny. Známý obraz Múza somnambula [4], který vychází z kresby zobrazující původně Eurydiku, je v jeho tvorbě můstkem spojujícím antické motivy s vlastními sny. Popraskaná socha bez hlavy v antických šatech, na kterých jsou umístěna vosí hnízda, zobrazuje antickou hrdinku. Znovu zde spojuje antický mýtus s fragmentem – torzem, mrtvou rozpadající se hmotou těla. Somnambula byla u Štyrského zobrazena již ve Snu o Múze Somnambule neboli Snu o Nedošínském háji, kde představovala mladou dívku v bílém průsvitném rouchu pokrytém šneky. Z mytické postavy se přenosem do umělcovy imaginace stal přelud.<sup>71</sup>

## 5.3. Tragédie lidstva očima Josefa Šímy

Za opravdového „umělce-mytologa“ můžeme považovat malíře Josefa Šímu, který od třicátých let ve své tvorbě rozvíjel hned několik antických příběhů. Jeho snahou bylo zmytologizovat život, skrze mýtus zobrazoval vlastní dojmy reality, naznačoval nezvratnost

---

<sup>69</sup> Ibidem 97.

<sup>70</sup> Petr WITTLICH: Horizonty umění, Praha 2010, 350.

<sup>71</sup> BYDŽOVSKÁ / SRP(pozn. 4) 98.

nadcházejících proměn. Šímu přitahovala univerzálnost mytologických příběhů, kde hrdina-individuum mluví přes století a tisíciletí pravdu platnou i pro dnešní dobu. V roce 1933 umělcova tvorba změnila svou koncepci pod vlivem těžké situace v Evropě doutnající blížící se krizí. Obrazy, před tím naplněné lyrismem, ukazovaly teď drama, napětí, konflikt. Mýtus byl tím nejpriléhavějším modelem, který umožňoval reflektovat tragičnost třicátých a čtyřicátých let univerzálně.<sup>72</sup>

Jakou roli zastupoval sen v mytologickém období Josefa Šímy? Jak už bylo zmíněno, inspiraci čerpal umělec z odehrávajících se událostí ve spojení s klasickými antickými příběhy. Sen mu osobně nesloužil za podnět k žádnému obrazu, jeho pozice byla jiná. Stejně jako na začátku filmu Jeana Cocteau Orfeus, hlavní hrdina potká smrt a nerozumí tomu, co se kolem něj děje, takže se ho rozezlená smrt ptá, jestli spí či co, protože jen stojí a zírá. Orfeus odpoví, že ano, spí, protože nikde jinde než ve snu by se to, co vidí na vlastní oči nemohlo stát. Tak i na obrazech Josefa Šímy je zachycená snová atmosféra, do které jsou ponořeny všechny mytologické příběhy. Jen na rozdíl od Cocteaua, který antické postavy přenesl do moderního světa, do nich Šíma sice vkládá soudobé konflikty, ale ponechává klasické zobrazení.

Tvorba Josefa Šímy nemůže být interpretována řečí racionálních pojmů, nedává jasnou odpověď na tradiční význam, její smysl spočívá jinde. „Při uměleckém tvoření je vše opřeno o afekt, to je citové zaujetí, vzrušení, sympatie, prostě o to, co lze jen tvrdit a ne vysvětlit. Umělecká tvorba má svojí příčinnost, je kauzální, ale jinak než racionální práce rozumového ustrojí. Ne každý, kdo se naučil používat tohoto ustrojí, je již dost inteligentní, aby chápal nadbytek, jímž je umění nebo věda, dvě domény, ve kterých obraznost je tak veliká, přesná a neodůvodněná jako ve snu,“ píše sám autor v roce 1935 pro časopis Světozor.<sup>73</sup>

Antický příběh spojený se snovou imaginací není důležitý námětem, ale dojmem, který obraz přináší. Možná i proto si Šíma při zobrazování známých mýtů vybíral většinou nepodstatné, málo zobrazované momenty příběhu. Jeho největším mytologickým dílem, které dnes bohužel není dochováno celé, je triptych Théseus z roku 1933. Antické kostýmy, do kterých malíř oblékl postavy, navracejí do starověkého Řecka. Tento detail přestane Šíma později používat, čímž se zbaví historičnosti a vázanosti na čas. První část cyklu pod názvem Mládí nebo

---

<sup>72</sup> ŠMEJKAL (pozn. 30) 197.

<sup>73</sup> Josef ŠÍMA: Josef Šíma o umění a umělcích, in: Světozor, Praha 1935, 365.

Mladý Théseus [20] je známa z jedné černobílé fotografie a dvou kreseb. Šíma zde znázorňuje bezdějový okamžik, kdy Théseus stojí vedle své matky a nahlíží do budoucnosti, na svůj osud. Tragičnost momentu je zdůrazněna temnými mraky, které se objeví i na dalších malířových obrazech. Pohled Thésea a jeho matky je metaforický, obě hlavy mají zahalené, tváře prázdné.<sup>74</sup> Detaily odkazují k surrealismu, k motivu snění, k nepřítomnosti reálného života a ke křehkosti viděného. Podobné prázdné tváře najdeme na obrazech Giorgia de Chirica, kterého Josef Šíma také obdivoval. Théseus a Aithra jsou zobrazeni jako živé sochy, což je právě blízké italské metafyzické malbě zahalených soch v antických rouchách nacházejících vnitřní napětí ve statickosti scény. Ženská postava je nejvíce blízká manekýně de Chirica z obrazu „Nekonečná cesta“ [21], která má i shodný charakter s Múzou somnambulou Jindřicha Štyrského.<sup>75</sup>

Centrální část triptychu Minotaurus není dochována a je známa pouze z krátkého popisu Jana Mukařovského. Pravděpodobně nebyl obraz vůbec figurální a i postava Minotaura byla symbolická (námět široce rozvíjený André Massonem ve třicátých letech). Pro surrealisty byl příběh labyrintu metaforou, rozvíjenou například teoretikem Williamem Rubinem, který označil „Minotaura za symbol iracionálních podnětů a Thesea za surrealistu, vědomě zkoumajícího nevědomí.“<sup>76</sup>

Obraz Návrat Théseův [22] – třetí část triptychu – je dochován ve sbírkách Galerie hlavního města Prahy. Zobrazuje tragický závěr příběhu, kdy se Théseus vrací z knosského labyrintu s vítězstvím nad Minotaurem. Zapomene vyměnit černou plachtu na své lodi za bílou a tímto opomenutím způsobí smrt svého otce, athénského krále Aigea. Černá plachta, stejně jako tmavý mrak nad ní, jsou symbolem přicházející tragédie. Téma zapomenutí souvisí velmi těsně se snem, který může být charakterizován také jako hluboký spánek. Ale mezi oblastí Hypnu, do kterého sen spadá, a Thanatem přenášejícím smrt je velká odlišnost. Marcel Detienne ve své knize *Mistři pravdy v archaickém Řecku* uvádí tento rozdíl: „*Je nutno odlišit dva druhy zapomnění, jež se k sobě mají jako dvojčata Thanatos a Hypnos: je-li první z nich černý a má-li srdce ze železa a nelítostnou mysl z bronzu ve své hrudi, pak ten druhý, spánek, je bílý, tichý a laskavý k lidem. Zapomnění – Smrt nachází protiklad v Zapomnění – Spánku, zápornému*

---

<sup>74</sup> ŠMEJKAL (pozn. 30) 203.

<sup>75</sup> BYDŽOVSKÁ/SRP(pozn. 28) 48.

<sup>76</sup> William RUBIN: *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, New York 1968, in: Josef Šíma- *Návrat Theseův*, Lenka Bydžovská / Karel Srp, Praha 2006, 53.

*zapomnění odpovídá kladné zapomnění.*“<sup>77</sup> Opomenutí Thésea je trestem osudu za opuštění Ariadny, té, která mu pomohla zvítězit nad Minotaurem. Celý triptych je metaforou morálního pádu, cestou k nečestnému činu, jehož výsledkem je trest.<sup>78</sup>

Motiv pádu v díle Josefa Šímy je vůbec v období třicátých let dominantní, přichází na místo předchozího motivu letu. Symbolika pádu je zachycena v sérii obrazů s názvem Pád Ikarův. Hlavní gesto těchto obrazů – pokrčené nohy tonoucího Ikara – tu přímo odkazují k obrazu se stejným názvem Pietera Bruegela staršího z roku kolem 1558. U Šímy nepadá Ikaros do moře, ale do tůně. Vše na obraze je soustředěno kolem hlavního děje, na rozdíl od Brueghela, kde se sám pád slévá s krajinou.<sup>79</sup> Na obraze Pád Ikarův[23] z roku 1939 není voda v tůni ani modrá, ale jen hustě černá. Ikaros se topí ve vodách Thanata, světa symbolizovaného černou barvou, tragedií spojenou se smrtí. Toto není místo snění, kde Ikaros začínal své dobrodružství, když chtěl dosáhnout neskutečného. Zobrazení pádu u Šímy odkazuje k osobním životním událostem – pocitu blížící se druhé světové války, cítěnému morálnímu úpadku kulturních dějin. S motivem pádu rozebírá problematiku viny a trestu, ztráty jasnosti a jednoty. Mýtus je pro něho vždy tragický, zobrazuje dramata lidstva, konflikty mající všeobecnou platnost.<sup>80</sup> Proto může být současná doba hlavním podnětem a postavou i v mytologické etapě tvorby Josefa Šímy. Je to prorocký sen, noční můra reality, prapočátek, které malíř zachycoval formou mýtu – pramene poznání lidské existence. Spojení skutečnosti s mýtem popsal ve své knize *Myth in Primitive Psychology* v roce 1926 také antropolog Bronislaw Malinowski: „*Mýtus v primitivní společnosti, tj. ve své původní živoucí formě, není pouhá pohádka, ale žitá realita. Není to svou povahou výmysl, jaký čteme v našich současných románech, ale živá skutečnost, o níž se věří, že se zjevila v prvotních dobách a od té doby ovlivňuje osudy světa člověk.*“<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Marcel DETIENNE: *Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha 2000, in: : Josef Šíma- *Návrat Theseův*, Lenka Bydžovská / Karel Srp, Praha 2006, 55.

<sup>78</sup> ŠMEJKAL (pozn. 30) 204.

<sup>79</sup> BYDŽOVSKÁ / SRP (pozn. 28) 83.

<sup>80</sup> ŠMEJKAL (pozn. 30) 197.

<sup>81</sup> Bronislaw MALINOWSKÝ: *Myth in Primitive Psychology*, in: *Věda o mytologii*, Karl Kerényi / Carl Gustav Jung, Brno 2004, 12.

## 6. Osvobozený Eros

*Moderní umělec se dostává ze světa snů a halucinací do světa nejšilenějších šilenců, kteří vyčerpáni dobrodružstvím, v němž je zaváděl jejich rozum, se jej zřekli a vystačíjí dobrodružstvím, jež jim skýtá osvobozené libido osvobozenými smysly.*

*Bohuslav Brouk*

Zásadním objevem, se kterým přichází Sigmund Freud v knize Výklad snů v roce 1900, je myšlenka, že sen je (tajným) plněním potlačené touhy. Čím silnější touha je, tím intenzivnější jsou sny. Navíc, podle Freuda, má většina snů dospělých sexuální povahu, jsou jakousi skrytou realizací jejich erotických vizí. Metodou psychoanalýzy pak ukazuje, že tento podtext je ve formálním obsahu snu kódován.<sup>82</sup>

Hlavní propojení psychoanalýzy a surrealismu spočívá v důrazu na motivační sílu touhy. I v surrealismu je sen pokládán za veledůležitou sféru lidské existence, protože se zde psychický život oprošťuje od limitů stavu nespavosti ve větší hustotě a hloubce žití. Nejdůležitějším cílem surrealistů na tomto poli bylo dokázat pomocí snů plně osvobodit tu zónu mysli, která patří mytickému bohu lásky Erotovi, od cenzury vědomého života.<sup>83</sup>

### 6.1. Erotické sny Jindřicha Štyrského

Zájem Jindřicha Štyrského o erotismus se rozvíjel spolu se surrealistickou tvorbou na přelomu dvacátých a třicátých let. Jedná se o jeho nasycené, tvořivé období, které je dáno nejen intenzivní malířskou tvorbou, ale také osvojením vydavatelské činnosti. Erotické motivy se totiž objevovaly i v knihách a časopisech editovaných Štyrským. V roce 1928 ilustruje Maldororovy

---

<sup>82</sup> ФРЕЙД (pozn. 1) 157.

<sup>83</sup> José JIMÉNEZ / Georges SEBBAG / Dawn ADES: Surrealism and the dream, Madrid 2013, 28.

zpěvy Comte de Lautrémonta – básníka velice inspirativního pro surrealisty. Figurou, která fascinovala Štyrského po celý život, byl záhadný markýz de Sade. Napsal o něm několik článků, podnikl cestu ke zříceninám markýzova zámku a nakonec vydal knihu o šlechticově životě. Osobnost markýza de Sade přitahovala umělce nejen svojí sexuální pověstí, ale i svobodným duchem, který neuznával žádné autority. V některých poznámkách se ztotožňoval Jindřich Štyrský dokonce sám se slavným Francouzem. Pravdou je, že umělcův postoj otázkám sexu byl opravdu bez předsudku, s mnohem radikálnějšími názory než ostatní surrealisté. Odmítal monogamii a instituci manželství (podobně jako většina avantgardních umělců, mezi nimi Toyen a Karel Teige) ve kterých viděl projev zastaralých principů buržoazní mravnosti. Sexuální svoboda byla pro něho důležitým elementem celkové svobody umělce.<sup>84</sup>

Nejzajímavějším příkladem vydavatelské činnosti Jindřicha Štyrského v této oblasti byly bezpochyby časopisy *Erotická revue* a *Edice 69*. Publikace byly vydávány soukromým tiskem, obsah a zaměření šokovaly svou otevřeností a smělostí. Texty klasiků a současníků zde doplňovaly ilustrace a výtvarné přílohy, které byly důležitou součástí *Erotické revue*. Podíleli se na ní jak mezinárodní, tak i čeští výtvarníci, většinou publikovaní pod pseudonymem. Toyen se Štyrským se na obsahu podíleli nejvíce a jejich díla také považují za nejpozoruhodnější.<sup>85</sup>

V roce 1933 vyšla samostatná literární a výtvarná práce Jindřicha Štyrského s názvem „Emilie přichází ke mně ve snu“. Jednalo se o další soukromý tisk, dílo pornografického charakteru, které nemohlo být pod přísným zákazem prodáváno ani zveřejňováno v knihovnách. Doslov ke knize tehdy napsal psychoanalytik a básník Bohuslav Brouk. Jako podnět ke vzniku posloužila vzpomínka na nevlastní sestru Štyrského Marii a její smrt, kterou autor prožil ve věku šesti let. Vzpomínka, která pro něho byla spojena s erotickým nábojem (ke své nevlastní sestře cítil sexuální touhy) a instinktem smrti, ovlivnila celou budoucí tvorbu malíře. Vytvářel na jejím základě vlastní mýtus ženy-přeludu, rozvíjený pak i v dalších dílech. Publikace *Emilie přichází ke mně ve snu* byla novátorská hned v několika směrech – jako první totiž představila erotické motivy technikou fotomontáže.<sup>86</sup> Na poslední koláži ze série **[23]** levituje velmi sexuální akt – jedná se o moment nejvyšší slasti ve vesmíru v kosmické prázdnotě, motivu oblíbeném básníky

---

<sup>84</sup> ŠMEJKAL (pozn. 2) 133-134.

<sup>85</sup> Karel SRP: *Erotická revue III*, Praha 2001, 136-138.

<sup>86</sup> ŠMEJKA L(pozn. 2) 134-137.

na přelomu devatenáctého a dvacátého století.<sup>87</sup> Neskutečnost a krása pozadí, zavřené oči ženské postavy, přenášejí děj do nadreálného světa snu a splněné touhy. Podpoříme-li Freudovu myšlenku o touze po návratu do prenatalního stavu úzce spojeného s instinktem smrti, můžeme umístit tuto fotomontáž na pomezí mezi Erota a Thanata, protiklady neustále zpracovávané ve Štyrského tvorbě.<sup>88</sup>

Obraz Emilie-Marie se objeví také v posmrtně vydané publikaci Jindřicha Štyrského *Sny* 1925-1941. V knize, do které zařadil záznamy svých snů, později nahrazené ilustracemi, je obraz sestry jako vzpomínky na dětství hned na začátku transformován. Marie se stává Emilií, objektem-fantomem, který navštěvuje umělce ve snech. Tělo Emilie ve své první vzpomínce na agonii sestřiny smrti spojuje s vodní rostlinou. Společně s erotickými motivy je vždy synchronně přitahován motivy hniloby a rozkladu. Proto text Emilie přichází ke mně ve snu ukončuje frází: „*Krása Emilie není stvořena k tomu, aby uvadla, ale k tomu, aby shnila.*“ Nohy spletené v agonii utrpení mu připomínají rostlinu s dlouhými točitými listy, které se později na kresbě *Snu o hadech I* [24] transformují v živé plazy. Motiv hada se objeví občas spolu s dalším podivuhodným motivem – hrušky: „*V polospánku i ve snech mě často pronásledoval had rozpáraný řezem, vykuchaný a bez vnitřností. Někdy to byl had, jenž neměl konce – jako článek řetězu – někdy had, jenž neměl hlavu. [...] Objevoval se v rozmanitých scénériích a současně s ním se někdy objevovala hruška. Říkal jsem jí Podivuhodná hruška. Jsem přesvědčen, že ty dva spolu souvisely.*“<sup>89</sup> Geometrický tvar zobrazující stylizovaný plod s tmavou prasklinou uprostřed se objeví několikrát na obrazech společně s roztrženým hadem. Formy hrušky a hada a jejich koexistence odkazují na ženský symbol – vaginu a mužský – falus, které se sejdou v pohlavním styku. Vzpomínka na úmrtí sestry, především motiv pohybu jejích nohou se později rozvíjela ve Štyrského snech v jasný erotický příběh. Z několika kreseb a záznamů snů nakonec vzniká v roce 1934 obraz *Hermafrodit* [24]. Výše zmíněné objekty jsou tu zobrazeny na břehu jakési rajske, neskutečné krajiny s vodní hladinou. Obrovský černý had s krvavou prasklinou agresivně vystupuje dopředu, světlá, mnohem menší, „hruška“ je umístěná na okraji vody. Jana Šmejkalová v onom zobrazení vidí prolínání předchozích ilustrací osobních malířových zážitků s kolektivním nevědomím, které se realizuje v této metafoře biblického prvopříběhu o Adamovi a Evě.

---

<sup>87</sup> Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: Jindřich Štyrský, Praha 2007, 230.

<sup>88</sup> ŠMEJKAL (pozn. 2) 138.

<sup>89</sup> ŠTYRSKÝ (pozn. 19) 10.



Konkrétně v té části, kdy se spící Adam probouzí, aby si uvědomil, že ztratil jedno své žebro použité ke stvoření ženy. Sen Štyrského je pak novou originální interpretací jednoho ze základních životních problémů člověka na cestě sebepoznání.<sup>90</sup>

## 6.2. Osvobozená krása Toyen

Surrealismus byl prvním uměleckým směrem, ve kterém žena postupně přestává hrát roli „femme-muse“ a prostého objektu touhy bez vůle, a nachází své místo v roli protagonisty, umělce-ženy, která je na stejné pozici s umělci-muži. Nebyla to snadná cesta bez překážek, ale surrealisté postupně přijali nové, svobodnomyslné názory umělkyní, jejichž tvůrčí cesta pak často mohla jít až na hranici konfliktu s tradičními hodnotami patriarchálního světa.<sup>91</sup> Jedna z nejvýraznějších surrealistek se objevila na české scéně, ale její tvůrčí impakt můžeme právem pokládat za mezinárodní.

Spoluzakladatelka artificialismu (s Jindřichem Štyrským) a Štyrského celoživotní partnerka, měla svůj vlastní osobitý názor na otázku genderu. Autor Hanse Hildebrandt tvrdí, že konkurence mužům-umělcům jsou schopné vest jenom umělkyně „polo-muži“, což není většině žen příbuzné, ale jinak je tomu v případě surrealistické malířky.<sup>92</sup> Toyen, vlastním jménem Marie Čermínová, odmítala svou ženskou identitu a usilovala o bezpohlavní společenské uspořádání – mluvila o sobě v mužském rodě a nosila pánské oblečení. Její výrazná osobnost a unikátní přístup k tvorbě byl doplněn záměrně genderově neutrálním pseudonymem Toyen. Díky těmto názorům se proto její postoj k pojetí i zobrazování erotiky (a pornografie) zcela lišil od ostatních. Mužské alter ego využívala k pohledu sama na svůj gender očima druhého, což jí umožnilo oproštění se od konvenčních zábran a předsudků. Nezabývá se náměty, kde žena zastupuje jenom pasivní roli, i když je stále zobrazována spíše z pohledu mužského diváka.<sup>93</sup> To ovšem také lépe odpovídalo reálné situaci, kde „čtenáři“ erotické literatury byli povětšinou muži. Zájem o erotické náměty prochází celou tvorbou malířky, o čemž svědčí i velké množství náčrtů a kreseb. Sbíráním

---

<sup>90</sup> Jana ŠMEJKALOVÁ: Geneze vize bohyně s hady, in: Jindřich Štyrský, Praha 2007, 150.

<sup>91</sup> JIMÉNEZ / SEBBAG / ADES(pozn. 2) 51.

<sup>92</sup> Martina PACHMANOVÁ: Mezi mizogynií a avantgardou: *Žena jako umělkyně* Hanse Hildebrandta, in: ČADAKOVÁ Kateřina / LENDEROVÁ Milena / STRÁNÍKOVÁ Jana (ed.): Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do 20.století v zasetí historiografie, Pardubice 2006, 411.

<sup>93</sup> SRP (pozn. 35) 138.

pornografických fotografií a erotických objektů vystřižovaných z časopisů, chtěla umělkyně především osvobodit erotickou krásu z vězení upjatého společenského výkladu.<sup>94</sup>

Díla Toyen z přelomu dvacátých a třicátých let jsou většinou synchronní s tvorbou Jindřicha Štyrského, případně s jeho vydavatelskou činností. Malířčina rozsáhlá provokativní tvorba byla systematicky předváděna ve třech ročnících Erotické revue z let 1930-1933 a Edice 69. Ilustrace byly nejčastěji publikované pod jejím soukromým pseudonymem (T) nebo XX.<sup>95</sup> V prvním ročníku Erotické revue vyšla Toyen pozoruhodná kresba pod básní Františka Halase Jediný smutek Ledy. Kresba s názvem Snící dívka [25] neilustruje přímo text básníka, umělkyně tvořila nezávisle na předloze. Na vyobrazení můžeme vidět dívku snící na gauči – polonahou v průsvitné noční košilce, skrze kterou jsou jí vidět ňadra a rozevřené nohy. Dívce se zdají sny zobrazené formou bublin, stejně jako je to často používáno v komiksu. V každé z bublin se zjevuje motiv penisu – dívčina snová touha po mužském pohlavním orgánu. Tento pohlavní orgán je ovšem od mužského těla oddělen, má přidělenou pozici autonomního objektu. Přesto tento příklad nebyl pro Toyen v její erotické tvorbě typický, nevytvářela objekty-fetiše (jak to bylo například u Štyrského). Neidealizuje mužský pohlavní orgán, ale snaží se i na tomto poli vytvářet dialog – setkání ruky s penisem nebo vagíny s jazykem.<sup>96</sup>

Styl ilustrací otištěných časopisecky je jednoduchý, jedná se o jemnou kresbu, připomínající skoro dětskou ilustraci, s růžovou a světlemodrou barevností. Ta odkazuje nejen k dětskosti, ale rovněž ke kýči. Jestli Štyrský spojoval erotiku s dramatem a se smrtí, Toyen do ní vložila humor a hru. Kresba „Snící dívka“ byla později zařazena do sborníku humoreskních erotických kreseb "Jednadvacet" – svatebního daru pro Bohuslava Brouka.

Ženské tělo jako takové bylo přirozeně významným motivem v tvorbě Toyen. V jejích erotických kresbách má žena jiné, netradiční postavení, přestává hrát roli fetiše mužských fantazií. Vytvořila za tímto účelem originální femininní ikonografii vyzvuhující výjimečnosti ženského těla a ženského prožívání světa. Projevuje se to například i v motivech podvodních krajín, které malířku přitahovaly mimo jiné svými přírodními objekty vycházejícími tvarově z vaginálních archetypů – dutiny, puklin a mušle. Nejde tady o vytváření protějšků falickým

---

<sup>94</sup> Annie LE BRUN: Když zmlknout zákony, in: Toyen, Karel Srp, Praha 2000, 379.

<sup>95</sup> SRP (pozn. 35) 87-88.

<sup>96</sup> Marie PACHMANOVÁ: Záliba v dívčí kráse, in: ART&ANTIQUES VII-VII, 2004, 62.

symbolům.<sup>97</sup> Motiv mušle-vagíny je zobrazen na kresbě z roku 1932, dnes v soukromé sbírce v Paříži [26]. Před divákem se zde zjevuje žena, která najednou připomíná řeckého boha Hermafrodita, který zdědil po svých rodičích krásu a znaky obojího pohlaví. Není ani ženou, ani mužem, je ideálním příkladem autorčina zvláštního přístupu k otázce sebeurčení. Torzovité zobrazení figury ještě víc upozorňuje na mytologický původ námětu, rozbité kusy těla připomínají dnešní stav antických soch. Hermafrodit má prázdný pohled, oči nejsou ani natolik otevřené, aby mohly vidět vnější svět, sen ovšem v tuto chvíli také vidět nemohou. Moment, ve kterém se figura nachází, se zrcadlí v zobrazeném gestu – setkání ruky a vagíny, zobrazené v podobě mušle. Setkání symbolizující pro Toyen vrcholnou touhu, okamžik nejvyššího sexuálního napětí. Oči hermafrodita jsou plné rozkoše a slasti, jeho sen je snem ve smyslu přání, splnění touhy.

---

<sup>97</sup>

Ibidem 61.

## 7. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala vztahem snu k obrazu v dílech českých umělců období třicátých let. Většina z popsaných malířů v textu patřila ke skupině surrealistů ČSR, která navázala ze začátku na francouzskou větev hnutí, pro které sen znamenal příznačně *“dalších padesát procent života”*. Spojení mezi obrazem a snem je klíčové, protože proces snění je výjimečně vizuální aktivita. Obraz je hlavním instrumentem snu. Nikdo z nás se nemůže ubránit snu, je neoddělitelný od reálného života.

Sigmund Freud a jeho kniha Výklad snů otevřela nový přístup k interpretaci snů a zvýšila jeho význam, čímž dala podnět k rozvíjení názorů jak u vědců, tak i umělců – básníků a malířů. Jako jeden z prvních na to reagoval básník André Breton, který se pokusil o interpretaci vlastních snů v knize Spojité nádoby. Z podvědomí a snů vytvořil téměř hlavní inspirační podnět surrealistické tvorby, o čemž se zmiňoval ve svém teoretickém textu Manifest surrealismu z roku 1924. V Čechách se psychoanalýzou a zkoumáním podvědomí zabýval Bohuslav Brouk, který spolupracoval i s malířem Jindřichem Štyrským.

Každý z umělců popsaných v textu osobitě pojal a zapojil tento motiv do své tvorby. Svou bakalářskou práci jsem vytvořila skoro kolážovým způsobem, a to ve smyslu soustředění se jenom na určité motivy. V první kapitole věnované praktické části jsem popsala motiv objektu-fantomu, který se nejčastěji objevoval v díle Jindřicha Štyrského. Ženu-fantom pro něj představovala sestra Marie a vzpomínka na její smrt, která byla těsně spojená se sexuální touhou. Je to motiv, který prochází skrz celou tvorbu umělce, například v dílech „Emilie přichází ke mně ve snu“ a několika snech z publikace s názvem Sny 1925-1940. Žena-troska, motiv zahalené tváře, se objeví jako přelud na několika obrazech malíře Josefa Šímy. Pozadí vystupuje dopředu v další kapitole věnované krajině a městu, zde výhradně Praze. Surrealistická snová krajina je příbuzná autorům, jako je Toyen, František Janoušek, Josef Šíma, František Hudeček. Snové město bylo zachyceno pomocí fotografického media, pomocí kterého tvořil fotograf Jaromír Funke a Jindřich Štyrský. Velkou stopu zanechal vztah snu a mýtu hlavně v tvorbě Josefa Šímy. Byl to umělec, který vlastní sny nezobrazoval přímo, ale spojoval je s antickými náměty, v kterých viděl odraz své doby. Nejpozoruhodnějším obrazem z tohoto cyklu je triptych „Návrat Theseův“. Alois Wachsman využil za jeden z centrálních motivů antický příběh císaře Oidipa a

Freudem uvedený termín Oidipova komplexu přenesl na vlastní dětství. Poslední kapitola pojednává o erotických námětech způsobených snem nebo objevujících se ve snu. Byl to motiv příznačný pro kresební tvorbu malířky Toyen, který rozvíjela skrze celou tvorbu. Její pohled a zobrazení se lišily od ostatních díky jejímu zvláštnímu postoji ke svému ženskému pohlaví. Erotické a pornografické kresby a koláže vytvářel Jindřich Štyrský pouze během třicátých let, ale s velkou pečlivostí a novátorstvím – první použil fotomontáže ve své publikaci *Emilie přichází ke mně ve snu*. Svůj zájem o erotické téma rozvíjel vydáním několika dílů *Erotické revue* a *Edice 69*, ve kterých publikoval ilustrace spojené se snovými odkazy.

Představa snu byla pro každého z umělců odlišná, proto ji realizovali po svém. Jestli pro Jindřicha Štyrského snové záznamy byly podnětem k tvorbě, tak pro Josefa Šímu byly smyslovým vnímáním, pomocí kterého zobrazoval své reálné prožitky. Přesto, že měli jiné přístupy v zapojení snové tematiky do své tvorby, tak se často prolínali a setkávali se ve stejných motivech. Vyčlenila jsem a popsala pouze čtyři motivy, které jsou podle mého názoru nejpodstatnější a na nichž jsem představila tvorbu osmi umělců, jejich obrazy, kresby a fotografie. Je to jeden z pohledů na toto téma, který může být rozšířen o více motivů i představitelů. Snažila jsem se držet podobných principů dělení a zapojení jedné části do obecného mezinárodního celku způsobem představeným na madridské výstavě *Surrealism and the Dream*, podle které mohou díla jednotlivých umělců z mé práce teoreticky seznámit diváka s českou scénou.

## 8. Seznam citované literatury

- BRETON André: Manifest Surrealismu, 1924, in: Analogon, 16/1996, Sen, vize s skutečností, 1-10
- BRETON André: Spojité nádoby, Paříž 1996
- BROUK Bohuslav: Psychoanalýza, Praha 1932, 37
- BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel: Josef Šíma. Návrat Theseův, Praha 2006
- BYDŽOVSKÁ Lenka / LAHODA Vojtěch / SRP Karel: Černá slunce, Ostrava 2012
- BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel: Jindřich Štyrský, Praha 2007
- CHADWICK Whitney: Myth in Surrealist painting, in: Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: Josef Šíma – Návrat Theseův, Praha 2006, 41
- CHALUPECKÝ Jindřich: František Janoušek (1890-1943): malířské dílo (kat. výstavy), Praha 1965
- CLAIR Jean: O surrealismu s jeho vztahem k totalitarismu a ke spiritismu: příspěvek k historii nesmyslu, Brno 2010
- DETIENNE Marcel: Mistři pravdy v archaickém Řecku, Praha 2000
- DUFEK Antonín: Surrealistická fotografie, in: Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Praha 1999, 217-262
- DUFEK Antonín: Jaromír Funke, Praha 2003
- EFFENBERGER Vratislav: Sen a čin, 1983, in: Analogon, 16/1996, Sen, vize s skutečností, 29-31.
- ERNST Max: Qu'est-ce que le surréalisme?, 1934 in: Surrealism and the dream, Madrid 2013, 45
- GROSS František: František Gross, Praha 1969

- HAMANOVÁ Růžena: Surrealistický most Praha- Paříž: II Stavba, in: Český surrealismus 1929-1953, Praha 1996, 94-105
- HUDEČEK František: František Hudeček (kat. výstavy), in: Černá slunce, BYDŽOVSKÁ / LAHODA / SRP, Ostrava 2012, 13
- HUEBNER Karla Tonine: Erotism, Identity, and Cultural Context: Toyen and the Prague Avant-Garde (disertační práce na Faculty of Art and Science University of Pittsburgh), Pittsburgh 2008
- IVANOV Miroslav: Doma jsou snad louky ještě zelené, in: Literární noviny X, Praha 1961, 2
- JIMÉNEZ José / SEBBAG Georges / ADES Dawn: Surrealism and the dream, Madrid 2013
- KERÉNYI Karl / JUNG Carl Gustav: Věda o mýtologie, Brno 2004
- LANGEROVÁ Marie: Sen, snový záznam, in: Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958, Praha, 2011, 305-317
- LE BRUN Annie: Když zmlknout zákony, in: Toyen, Karel Srp, Praha 2000, 378-379
- MICHALOVÁ Rea: Alois Wachsman, Praha 2003
- MOUSSU Anette : Jindřich Štyrský Fotografické dílo 1934-1935, Praha 1982
- MUKAŘOVSKÝ Jan: Studie z estetiky, Praha 1966
- NEZVAL Vítězslav: Pražský chodec, Praha 1981
- NIETZSCHE Friedrich: Zrození tragédie, Praha nedatováno
- PACHMANOVÁ Marie: Záliba v dívčí kráse, in: ART&ANTIQUES VII-VII, 2004, 60-62
- PACHMANOVÁ Martina: Mezi mizogynií a avantgardou: Žena jako umělkyně Hanse Hildebrandta, in: ČADAKOVÁ Kateřina / LENDEROVÁ Milena / STRÁNÍKOVÁ Jana (ed.): Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do 20. století v zasetí historiografie, Pardubice 2006, 407-416
- PEČÍRKA Jaromír: Alois Wachsman, Praha 1963
- PETROVÁ Eva: Josef Šíma: kresby, Litoměřice 2002

PONĎELÍČEK Ivo: Fantaskní umění, Praha 2002

ŘEZÁČ Jan: Dvě pražské mytologie, in: Pražský chodec, Vítězslav Nezval, Praha 1981, 91

ŠMEJKAL František: Klič snů, in: Sny: 1925-1940: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů, Praha 2012, 119-132

ŠMEJKAL František: František Muzika, Praha 1966

ŠMEJKAL František: Josef Šíma, Praha 1988

ŠMEJKAL František: Štyrský mezi Erotem a Thanatem, in: Sny 1925-1940, Jindřich ŠTYRSKÝ, Praha 2003, 133-140

ŠMEJKAL František: Surrealismus 1932-1938, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/2, Alena ADLEROVÁ (ed.), Praha 1998, 237-299

ŠMEJKALOVÁ Jana: Geneze vize bohyně s hady, in: Jindřich Štyrský, Praha 2007, 148-153

ŠMEJKALOVÁ Jana: Štyrského cesta pro zlatou ratolest, in: Sny 1925-1940, Jindřich Štyrský, Praha 2003, 143-181

ŠMEJSKAL František: Štyrský a Toyen. 1921-1945(kat. výstavy), Brno, 1966

ŠMEJSKAL František / LINHARTOVÁ Věra: Imaginativní malířství 1930-1950 (kat. výstavy), Hluboká nad Vltavou 1964

SRP Karel: Erotická revue III, Praha 2001

SRP Karel: Skryté zdroje (fotografie, koláže a surrealismus), in: : Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Praha 1999, 191-216

SRP Karel: Toyen, Praha 2000

ŠTYRSKÝ Jindřich: Sny: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů, 1925-1940, Praha 2003

ŠTYRSKÝ Jindřich: Emilie přichází ke mně ve snu, Praha 1933



ŠTYRSKÝ Jindřich: Texty, Praha 2007, 130

TEIGE Karel: Malíř Josef Šíma, in: ReD, Karel Teige (ed.), 1928, 274-276

TEIGE Karel: Štyrský a Toyen, Topičův salon 1938

VÍTKOVÁ Martina: Krajina s fantomem, Hradec Králové 2008

WITTLICH Petr: Horizonty umění, Praha 2010

Фрейд Зигмунд : Толкование сновидений, Санкт-Петербург 2012

ЮНГ Карл Густв : Душа и миф. Шесть архетипов, Киев 2006